



Уральский
федеральный
университет

имени первого Президента
России Б.Н.Ельцина

Уральский гуманитарный
институт

ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ: ОТ ПЕРВОБЫТНОСТИ ДО СОВРЕМЕННОСТИ

Практикум



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б. Н. ЕЛЬЦИНА

ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ: ОТ ПЕРВОБЫТНОСТИ ДО СОВРЕМЕННОСТИ

Практикум

Под общей редакцией М. Ю. Гудовой

Рекомендовано
методическим советом Уральского федерального университета
для студентов вуза, обучающихся по направлениям подготовки
47.03.01 «Философия», 47.03.03 «Религиоведение»

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2018

ББК ТЗ(0)=7я73-1
И907

А в т о р ы:

Н. Л. Быстров, М. Ю. Гудова, Т. А. Круглова, И. М. Лисовец,
Л. М. Немченко, Е. В. Рубцова, С. В. Юрлова, О. В. Язовская

Р е ц е н з е н т ы:

кафедра культурологии Уральского государственного
педагогического университета (заведующий кафедрой
доктор культурологии, профессор И. Я. Мурзина);

Л. А. Мясникова, доктор философских наук, профессор
(АНО ВО «Гуманитарный университет»)

И907 История культуры: от первобытности до современности :
практикум / [Н. Л. Быстров, М. Ю. Гудова, Т. А. Круглова,
И. М. Лисовец, Л. М. Немченко, Е. В. Рубцова, С. В. Юрлова,
О. В. Язовская] ; под общ. ред. М. Ю. Гудовой ; М-во образования
и науки Рос. Федерации, Урал. федер. ун-т. — Екатеринбург :
Изд-во Урал. ун-та, 2018. — 238 с.

ISBN 978-5-7996-2409-5

Практикум предполагает обсуждение проблемных вопросов развития культуры в различные эпохи — от первобытности до современности. В каждый раздел включены: краткое теоретическое введение, планы семинарских занятий, кейсы для аудиторной и самостоятельной работы, список рекомендуемой литературы. Предлагаемые проблемные задания нацелены на активизацию творческого мышления студентов.

Для студентов, изучающих дисциплины «Культурология», «История и теория мировой культуры», «Многообразие культур в современном мире».

ББК ТЗ(0)=7я73-1

На обложке:

В. В. Селезнев «Гостиница “Исеть”» (2016)

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	8
-------------------	---

Раздел 1. Изучение происхождения культуры в первобытном обществе

Краткая теория	12
Практическая работа 1. Мифологические особенности первобытного мышления	13
<i>Кейс.</i> Освоение методологии структурного анализа мифа К. Леви-Стросса.	14
Практическая работа 2. Первобытное и традиционное искусство	15
<i>Кейс.</i> Выявление обрядовой природы первобытного и традиционного искусства	16
Практическая работа 3. Моральная регуляция в традиционной и первобытной культуре	20
Практическая работа 4. Ранние формы религии	22
<i>Кейс.</i> Происхождение религии	23
Список рекомендуемой литературы	26

Раздел 2. Изучение общих характеристик культуры Древнего Востока

Краткая теория	28
Практическая работа 5. Концепция Л. Мэмфорда: «мегамашина» как объяснение государственной системы Древнего Ближнего Востока	30
Практическая работа 6. Мифология Древнего Египта и Междуречья ...	32
<i>Кейс.</i> Отражение кризиса системы ценностей культуры Древнего Ближнего Востока в литературе I тыс. до н. э.	33
Практическая работа 7. Анализ основных книг Ветхого Завета	42
Список рекомендуемой литературы	44

Раздел 3. Изучение античности как типа культуры

Краткая теория	45
Практическая работа 8. Древнегреческая скульптура и архитектура как воплощение эстетического идеала	48
<i>Кейс.</i> Загадки Акрополя	49

Практическая работа 9. Особенности античной драмы	50
<i>Кейс.</i> Греческая и римская трагедия как репрезентация самосознания культуры	51
Практическая работа 10. Древнеримская архитектура и скульптура как воплощение имперского сознания	52
<i>Кейс.</i> Как вода и зрелища отражают понятие «otium».....	53
Список рекомендуемой литературы	55

Раздел 4. Изучение культуры Средних веков. Западноевропейское Средневековье

Краткая теория	56
Практическая работа 11. Повседневная жизнь европейского Средневековья	58
<i>Кейс.</i> Вещь как показатель социального статуса. Инсигнии	60
Практическая работа 12. Храм как модель мира	63
<i>Кейс.</i> Христианская система символов в средневековой архитектуре	64
Практическая работа 13. Литература средневекового Запада	71
<i>Кейс.</i> Лирическая поэзия трубадуров, труверов и миннезингеров.....	72
<i>Кейс.</i> Рыцарский роман.....	75
Список рекомендуемой литературы	77

Раздел 5. Изучение культуры Востока в Средние века

Краткая теория	79
Практическая работа 14. Феномен иконы в контексте восточно- христианской культуры	83
Практическая работа 15. Арабо-мусульманская средневековая культура.....	83
<i>Кейс.</i> Сравнение базовых ценностей христианской и арабской культур.....	84
Практическая работа 16. Дальневосточная средневековая культура.....	85
<i>Кейс.</i> Параллельная перспектива в живописи и картина мира дальневосточной культуры.....	87
Список рекомендуемой литературы	88

Раздел 6. Изучение культуры Возрождения

Краткая теория	90
Практическая работа 17. Творчество Данте Алигьери как начало культуры итальянского Возрождения.....	91
Практическая работа 18. Художественная культура итальянского Возрождения	92

Практическая работа 19. Ф. Рабле и его роман «Гаргантюа и Пантагрюэль» в культуре Северного Возрождения.....	93
Практическая работа 20. Живопись Северного Возрождения	94
<i>Кейс.</i> Анализ картины Яна ван Эйка «Мадонна канцлера Ролена»	95
Практическая работа 21. Драматургия Шекспира как выражение коллизий позднего Возрождения.....	99
<i>Кейс.</i> Пьеса В. Шекспира «Гамлет» и ее современные интерпретации	100
<i>Кейс.</i> Пьеса В. Шекспира «Ромео и Джульетта» и ее современные интерпретации	101
Список рекомендуемой литературы	102

Раздел 7. Изучение культуры Западной Европы Нового времени. XVII–XVIII вв.

Краткая теория	104
Практическая работа 22. Живопись барокко	105
<i>Кейс.</i> Анализ картин Диего Веласкеса в контексте культуры барокко	106
Практическая работа 23. Театр французского классицизма.....	109
<i>Кейс.</i> Анализ отрывков из поэмы Н. Буало «Поэтическое искусство»	110
<i>Кейс.</i> Анализ отрывка из «Мнения Французской академии по поводу трагикомедии “Сид”»	115
Практическая работа 24. Феномен галантной культуры и ее воплощение в искусстве рококо.....	120
<i>Кейс.</i> Анализ живописи рококо в контексте особенностей галантной культуры	120
Практическая работа 25. Философский роман в культуре французского Просвещения	123
Практическая работа 26. «Фауст» Гете — эпопея европейской культуры Нового времени	124
<i>Кейс.</i> Образы Фауста и Маргариты: соотношение разума и чувства.....	124
Практическая работа 27. Город в культуре русского Просвещения	126
<i>Кейс.</i> Петербург — город нового типа	127
Список рекомендуемой литературы	129

Раздел 8. Изучение культуры XIX — начала XX в.

Краткая теория	131
Практическая работа 28. Мирощущение и миропонимание романтизма.....	135
<i>Кейс.</i> Определение значения автора в культуре романтизма	136

Практическая работа 29. Поэзия русского романтизма	140
Практическая работа 30. Символизм как феномен постромантической культуры. Поэзия символизма	141
<i>Кейс.</i> Особенности поэзии Шарля Бодлера как явления символизма	142
Практическая работа 31. Художественные искания и открытия в живописи импрессионизма и постимпрессионизма	144
<i>Кейс.</i> Как новые технологии повлияли на возникновение нового искусства	145
Практическая работа 32. Феномен декадентства в русской культуре конца XIX — начала XX в.	146
<i>Кейс.</i> Метафора зеркала в декадентской картине мира	147
Список рекомендуемой литературы	150

Раздел 9. Изучение культуры XX–XXI вв.

Краткая теория	153
Практическая работа 33. Манифест авангарда как феномен художественной культуры XX в.	158
<i>Кейс.</i> Не мы говорим языком, а язык говорит нами	159
Практическая работа 34. Самосознание художественной культуры XX в. (на примере творчества П. Пикассо)	161
<i>Кейс.</i> Уроки Герники	161
Практическая работа 35. Культура и искусство в условиях тоталитарных режимов	162
<i>Кейс.</i> Советский человек как продукт индустриального общества	164
Практическая работа 36. Феномен контркультуры	165
<i>Кейс.</i> Протест в рок-музыке	166
Практическая работа 37. Актуальные художественные практики	170
<i>Кейс.</i> Тезисы об искусстве	173
Практическая работа 38. Русский художественный постмодернизм	177
Список рекомендуемой литературы	179

Кейсы для самостоятельной работы

Кейс 1. Анализ мифа	183
Кейс 2. Тотемизм как вид первобытного сознания	185
Кейс 3. Обряд и ритуал как формы существования первобытной культуры (освоение методологии структурного анализа мифа К. Леви-Стросса)	187
Кейс 4. Потлач в первобытной и современной культуре	187
Кейс 5. Происхождение письменности. Этапы и формы	189
Кейс 6. Античные сюжеты в культуре XX в.	196

Кейс 7. Образ рыцаря в современной массовой культуре	198
Кейс 8. Культурная топография средневекового города	199
Кейс 9. Княжение Владимира и принятие христианства через призму современной массовой культуры.....	201
Кейс 10. Феномен юродства в русской средневековой культуре	209
Кейс 11. Принцип «маски» в театральной практике: театр Но	212
Кейс 12. Поэтика «пути» в японском жанре «рэнга»	214
Кейс 13. Жанр «дзуйхицу»: выражение японского типа личности.....	217
Кейс 14. Английский театр эпохи В. Шекспира	219
Кейс 15. Анализ особенностей силлабо-тонической системы стихосложения, введенной в России в XVIII в. В. К. Тредиаковским и М. В. Ломоносовым	222
Кейс 16. Культ художника-гения в романтической культуре.....	225
Кейс 17. Ценностные установки реализма и их репрезентация в рассказе Ф. М. Достоевского «Крокодил».....	227
Кейс 18. Русский/советский киноавангард. Авангардистский кинотекст как модель советского мироздания (на материале фильма Д. Вертова «Человек с киноаппаратом»)	228
Кейс 19. Влияние немецкого киноэкспрессионизма на массовую культуру	229
Кейс 20. Экзистенциалистские мотивы в кинематографе М. Антониони.....	231
Кейс 21. Советское интимное: межличностные отношения	232
Кейс 22. Кинематограф тоталитарных режимов. Особенности советской киномифологии	234
Кейс 23. Пародирование стилей как черта постмодернистского художественного сознания	234
Список основной литературы.....	237

ПРЕДИСЛОВИЕ

Практикум «История культуры: от первобытности до современности» представляет обширный и многократно опробованный в длительной практике преподавания истории культуры материал для организации аудиторной и самостоятельной работы студентов. Практикум основан на личностно-ориентированном проблемном подходе с использованием технологии и методов активного обучения. Каждый раздел истории культуры представлен с точки зрения его актуальности в современной культуре. Материалом для культурологического анализа проблемных ситуаций современной культуры служат фрагменты литературных произведений и фото-, аудио- и видеофрагменты. Структура практикума предполагает обсуждение проблемных вопросов актуальной культуры. Каждый раздел включает краткое теоретическое введение, планы практических занятий и методические указания к ним, кейсы для аудиторной и самостоятельной работы, список рекомендуемой литературы.

Практикум предполагает интерактивное взаимодействие студентов, погружение в культурно-исторический контекст: так, на семинарских занятиях от студентов требуется активизация совместных творческих усилий для решения кейсов и создания презентаций.

Данный практикум призван помочь студентам в освоении содержания курсов «Культурология», «История и теория культуры», «Многообразие культур в современном мире».

Целью практикума является систематизация интерактивных заданий для углубленного изучения истории культуры.

Задачи освоения практикума:

- построение целостной динамической системы культуры;
- определение того уникального и специфичного содержания, что делает каждый исторический тип культуры целостным и системным явлением;

- выявление особенностей культурных эпох через анализ памятников художественной культуры;
- анализ смыслового спектра культурных эпох и понимание истоков ценностного многообразия современной культуры;
- обнаружение механизмов преемственности и новаторства в развитии культуры;
- выявление причин воспроизводства культуры в каждом поколении в любом обществе;
- поиск сверхсмысла бытия культуры.

Результаты освоения практикума:

- понимание категориального аппарата и основных закономерностей истории и теории культуры;
- ориентирование в мировоззренческих проблемах истории культуры;
- понимание преемственности культуры и роли исторического опыта в качестве основы современной западноевропейской и российской культур, источника их актуальных противоречий и проблем;
- овладение навыками культурологического анализа социально значимых проблем и процессов, применения полученных знаний в межличностном профессиональном общении и деятельности;
- овладение навыками эффективного межкультурного диалога, основанного на принципе толерантного отношения к социальным, национальным, религиозным и идеологическим различиям людей.

Знания, умения, навыки, которые приобретаются студентами в результате прохождения практикума:

знать:

- основные культурологические понятия и категории, закономерности развития культуры и общества;
- ценностные основания мировой и российской культуры, межкультурного диалога;
- историко-культурное содержание расовой, национальной и религиозной толерантности;

уметь:

- применять понятийно-категориальный аппарат, основные законы и принципы культурологической науки в профессиональной и социальной деятельности;

— ориентироваться в мировом культурно-историческом процессе, анализировать явления, происходящие в обществе, с точки зрения их специфики, содержания и формы выражения ценностей различных культур;

— применять методы и средства культурологического познания для понимания специфики гражданского и профессионального долга, формирования ответственного отношения к труду и к социуму, повышения культурного уровня и профессиональной компетентности;

— обосновать с точки зрения культурных ценностей необходимость и возможность толерантного отношения к расовым, национальным и религиозным различиям людей и культур;

владеть:

— навыками культурологического подхода к анализу социально значимых проблем и процессов, применения научных принципов в межличностном профессиональном общении и деятельности;

— навыками культурологического анализа мирового историко-культурного процесса, выявления специфики ценностей мировой и отечественной культуры;

— навыками выстраивания на основе выявленных в истории культуры законов, принципов и ценностей эффективного межкультурного взаимодействия и диалога;

— навыками культурологического обоснования гражданского и профессионального долга;

— навыками воспитания ответственности и долженствования личности;

— навыками культурологического обоснования толерантного отношения к расовым, национальным и религиозным различиям людей;

— навыками воспитания толерантного отношения к расовым, национальным и религиозным различиям людей.

М и с с и я курсов культурологического цикла:

• формирование представлений о культурных ценностях, позволяющих студентам УрФУ (различных уровней и направлений подготовки) грамотно существовать в разнообразной социокультурной среде;

- формирование и развитие у студентов социокультурных потребностей;
- формирование у студентов навыков анализа персонального культурного опыта;
- развитие у студентов навыков по преобразованию (совершенствованию) окружающей социокультурной среды и самих себя.

Критерии оценки работы студентов на семинарском занятии

Оценка содержания ответа:

- полнота раскрытия проблемы и представленных научных подходов;
- научная аргументированность;
- уровень прочтения и интерпретации текстов;
- умение использовать теоретические положения для анализа конкретных примеров;
- способность создавать целостное, законченное сообщение;
- навык категориально-понятийного анализа реальности.

Оценка формы подачи ответа:

- соответствие презентационного материала контенту ответа;
- отбор репрезентативного, конкретного, иллюстративного художественного материала;
- наличие и демонстрация логики в структуре ответа;
- наличие и демонстрация художественного вкуса в оформлении слайдов презентации, навыка создания и демонстрации презентации.

Раздел 1

ИЗУЧЕНИЕ ПРОИСХОЖДЕНИЯ КУЛЬТУРЫ В ПЕРВОБЫТНОМ ОБЩЕСТВЕ

Краткая теория

Данный раздел открывает изучение истории культуры, поэтому его цели являются не только историко-культурными, но и теоретико-методологическими, задающими вектор дальнейшего освоения истории культуры. Первобытная эпоха — это время, когда зародились все ранние формы культуры (табу, тотем, обряд и ритуал), из которых со временем развилось многообразие современных феноменов и функций культуры как сложно организованной системы специфического человеческого бытия. Важно не только узнать, когда возникла культура (это произошло одновременно с возникновением отряда гоминид и формированием специфического социального образа жизни), но и выявить причины ее зарождения, обнаружить необходимые и достаточные условия ее возникновения, найти основания, которые позволили культуре выделиться из биологического и социального и утвердиться в своей специфике в качестве культуры.

Именно анализ ранних форм человеческой культуры, таких как тотем или ритуал, мифологическое мышление и обряд, позволяет понять, насколько культура спаяна с социальным образом жизни отдельного биологического вида и как важно сохранять, поддерживать и развивать эту связь. Поэтому при изучении ранних форм культуры (религии, морали, искусства) необходимо выделять ее отличительные признаки, исследовать разнообразие форм бытия культуры, искать механизм, благодаря которому со времен далекой древности и до наших дней культура становится причиной самой себя и воспроизводится в каждом отдельном человеке и во многих поколениях людей. При этом культура сохраняет свою сущность специфического человеческого способа существования в мире природы и социума и видоизменяется в формах и исторических типах своего существования.

Наконец, обращаясь к анализу культуры, необходимо осуществить сравнение ранних и последующих этапов ее развития (эпохи палеолита, мезолита и неолита), сделать явным действие законов и принципов формирования, функционирования и изменения культуры (единства преемственности и новаторства, чередования периодов стагнации и бифуркации, системного характера бытия культуры, где каждый элемент и его функция взаимообусловлены всеми другими элементами и функциями).

Культурологическая задача изучения первобытности как уникального, специфического и неповторимого в истории типа культуры состоит в описании его отличительных черт и одновременно в выделении устойчивого и инвариантного, характерного для любой последующей культурной эпохи.

Практическая работа 1

Мифологические особенности первобытного мышления

Цели:

- научиться понимать особенности мифологического мышления;
- приобрести навыки структурного анализа первобытного и традиционного мифа;
- выработать заинтересованное культурологическое отношение к явлениям традиционной культуры.

П л а н

1. Миф как способ представления мира.
2. Мифологическое мышление как способ организации повседневной жизни.
3. Мифологическое мышление как основа ритуала.
4. Взаимосвязи между мифами, ритуалами и повседневной жизнью.

Аудиторная работа на семинаре будет организована методом активных групп: учебная группа делится на 2 проблемные группы, каждая получает свое задание (кейс), которое представляет один из участников группы. Остальные студенты принимают участие в обсуждении.

Обсуждение темы, вынесенной на семинарское занятие, начинается с выполнения двух кейсов (40 мин). После чего участники дискуссии отвечают на поставленные в кейсах вопросы, представляют полученные результаты аудитории (10 мин), затем проходит обсуждение (20 мин).

Инструкция

Получив задание, прочтите статью К. Леви-Стросса «Отношения симметрии между ритуалами и мифами соседних народов» (любое издание) и составьте таблицу. Подготовьте сообщение от вашей группы на 5 мин. Обсудите полученные результаты по приведенным выше вопросам с участниками другой группы.

Кейс. ОСВОЕНИЕ МЕТОДОЛОГИИ СТРУКТУРНОГО АНАЛИЗА МИФА К. ЛЕВИ-СТРОССА

В а р и а н т 1

Цель: научиться анализировать мифологическое мышление и мифологическую реальность как предмет изучения науки.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

- познакомиться со статьёй К. Леви-Стросса «Отношения симметрии между ритуалами и мифами соседних народов»;
- проанализировать предложенный для анализа текст, выделить в нем все относящееся к племени хидатса;
- составить гомологические ряды характеристик, относящихся к повседневной жизни и верованиям этого племени;
- составить таблицу, в которой следует отобразить: времена года, место проживания племени хидатса, род занятий, язык, на котором оно говорит, ритуалы, которые соблюдает, мифологические сюжеты, ритуалы белые, ритуалы красные, Миф о маленьком Сарыче, Миф о Белой Бизон, Миф о Снеговой Совё, Миф о Красной палке, Миф об имени Земли.

В а р и а н т 2

Цель: научиться анализировать мифологическое мышление и мифологическую реальность как предмет изучения науки.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

- познакомиться со статей К. Леви-Стросса «Отношения симметрии между ритуалами и мифами соседних народов»;
- проанализировать предложенный для анализа текст, выделить в нем все относящееся к племени мандан;
- составить гомологические ряды характеристик, относящихся к повседневной жизни и верованиям этого племени;
- составить таблицу, в которой следует отобразить: времена года, место проживания племени мандан, род занятий, язык, на котором оно говорит, ритуалы, которые соблюдает, мифологические сюжеты, ритуалы белые, ритуалы красные, Миф о маленьком Сарыче, Миф о Белой Бизон, Миф о Снеговой Сове, Миф о Красной палке, Миф об имени Земли.

Практическая работа 2

Первобытное и традиционное искусство

Цели:

- научиться понимать основы художественности;
- приобрести навыки анализа художественной жизни;
- выработать заинтересованное отношение к явлениям традиционной художественности.

П л а н

1. Танец как вид искусства.
2. Происхождение танца как искусства.
3. Танец и обряд в первобытном и традиционном искусстве.
4. Выразительные особенности обрядово-ритуального танца.

Аудиторная работа на семинаре будет организована методом активных групп: учебная группа делится на 3 проблемные группы, каждая получает свое задание, которое представляет один из участников группы. Остальные студенты принимают участие в обсуждении.

Обсуждение темы, вынесенной на семинарское занятие, начинается с обсуждения трех кейсов. Участники дискуссии предвзвешенно отвечают на поставленные в кейсах вопросы.

Инструкция

Получив задание, подготовьте сообщение по прочитанной литературе, выстроенное в логике: от общего абстрактного определения заявленных понятий к конкретным примерам. Оформите презентацию своего сообщения на 10–15 слайдах.

Кейс. ВЫЯВЛЕНИЕ ОБРЯДОВОЙ ПРИРОДЫ ПЕРВОБЫТНОГО И ТРАДИЦИОННОГО ИСКУССТВА

Задание 1. Особенности обрядового танца в первобытном искусстве

Цель: научиться выявлять и анализировать черты обряда в традиционном и первобытном искусстве (на примере свадебного танца).

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

- познакомиться с видеозаписью ритуального свадебного танца в зулусской деревне (найдите самостоятельно в сети Интернет), а также текстами из списка литературы, относящимися к указанной теме;
- выбрать концепцию отечественных или зарубежных ученых, при помощи которой вы сможете проанализировать элементы обрядовых действий в данном танце;
- проанализировать найденный видеофрагмент.
- результаты исследования оформить в виде таблицы, где обряд и танец рассматриваются исходя из следующих параметров: повторение присущего предкам, поклонение и культ, мифологический сюжет культа, выразительный костюм, обрядовые декорации, символический грим, музыка ритуальная, стихи и песни ритуальные.

При выполнении задания рекомендуется использовать понятие ритуального танца, анализируемое в культурологической и этнографической литературе, которая приведена в дополнительном списке, и собственный аналитический опыт.

Вспомогательная информация

Художественное и религиозное сознание в мифологическом контексте

<...> Чтобы возникло религиозно-мистическое толкование мира, нужно было осмыслить природу мифологически, то есть художественно-образно по структуре; чтобы осуществить магическое заклинание, заговор, шаманское колдовство, молитву, нужны были формы поэтические, песенные, танцевальные, язык драматизированного художественного действия; внешний облик шамана, колдуна, жреца создавался при помощи скульптурных масок, орнаментальной раскраски тела, ювелирных украшений, художественно сконструированной одежды, тотемные знаки, изображения духов и богов, идолы и иконы творились скульптурами и живописцами; <...> призвавшими на помощь декоративно-прикладное искусство.

<...> в доклассовом обществе художественное творчество было единственной формой практически-духовной деятельности, в которой религиозное сознание могло воплощаться. А это значит, что не религия породила искусство, а, напротив, религиозное сознание и религиозные обряды возникли на основе и в процессе художественно-образного освоения человеком мира¹.

Задание 2. Сравнительный анализ духовного содержания и выразительных средств в обрядовом свадебном танце в традиционной и современной культуре

Цель: научиться выявлять и анализировать динамику духовного содержания обряда в традиционном и современном искусстве (на примере свадебного танца).

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

- познакомиться с видеозаписью ритуального свадебного танца в зулусской деревне, а также видеофрагментами современных свадебных танцев (найти самостоятельно в сети Интернет);
- познакомиться с текстами из списка литературы, относящимися к указанной теме;

¹ Каган М. С. Эстетика как философская наука. СПб., 1997. С. 223.

— выбрать концепцию отечественных или зарубежных ученых, при помощи которой вы сможете проанализировать элементы духовного содержания в обрядовых танцах традиционной и современной культуры;

— проанализировать найденные видеофрагменты;

— материалы оформить в виде таблицы, где особенности свадебного танца в традиционном и современном обществе рассматриваются исходя из следующих параметров: повторение присущего предкам (что является примером повтора); предмет поклонения, мифологический сюжет танца, выразительный костюм; обрядовые декорации; символический грим; музыка ритуальная; стихи и песни ритуальные; ритуальные выразительные танцевальные движения.

Вспомогательная информация

Роль обрядового танца в процессе очеловечивания человека в первобытном искусстве

<...> Исполняя охотничий танец перед тем как отправиться на охоту, люди думали, что они заклинают зверя, в действительности же они «заклинали» самих себя, то есть подготавливали себя к охоте, и подготавливали всесторонне: физически и духовно, практически и психологически. иначе говоря, магический танец оказывался средством общественного воспитания его участников — воспитания физического, профессионального, этического и эстетического.

<...> Совершенно очевидно, что в этом танце активно развивалось тело человека: сила и гибкость мышц, быстрота и координированность движений, механизмы управления каждым членом и суставом. <...>

С другой стороны, не менее очевидно, что в первобытном драматизированном гимнастическом танце совершенствовались и чисто производственные навыки охотников <...> развивалась точность глазомера, соразмерялась энергия движения руки охотника, бросающей копье, оттачивалась техника прыжков и бесшумного бега, обреталось умение каждого танцора согласовывать свои движения с движениями других в едином ритме коллективного танца. <...>

Но самым важным, хотя и наименее заметным, направлением в воздействии охотничьего танца на его участников было влияние на психику, на их чувства, на формировавшиеся у них нравственные, религиозные и эстетические представления. Ибо танец этот

духовно приобщал каждого участника к коллективу, заставлял его чувствовать себя частицей организованного социального сообщества, вырабатывал чувство солидарности с другими людьми, укреплял веру в силу коллектива, возбуждал чувство гордости за умение виртуозно владеть своим телом, помогал подавлять естественный страх перед зверем, вселял уверенность в победе.

Вот в каком смысле было сказано, что в художественно-магическом действе люди заклинали не зверя, а самих себя. <...>

Таким образом, искусство «очеловечивало» не только природу, оно очеловечивало... самого человека².

Задание 3. Выявление сходства и различия в первобытном и традиционном искусстве, обслуживающем охотничий и свадебный обряды

Цель: научиться выявлять и анализировать общие и особенные черты танца в различных обрядах в традиционном и первобытном искусстве.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

- познакомиться с видеозаписью ритуального свадебного танца в зулусской деревне, а также с текстами из списка литературы;
- познакомиться с дополнительной информацией, представленной текстами М. С. Кагана к заданиям 1 и 2;
- проанализировать найденный видеотреугольник;
- проанализировать описание охотничьего ритуального танца, данное М. С. Каганом;
- материалы оформить в виде таблицы, в которой особенности свадебного и охотничьего танца в традиционном обществе рассматриваются исходя из следующих параметров: повторение присущего предкам (что является примером повтора); предмет поклонения; мифологический сюжет танца (какую историю рассказывают танцующие), выразительный костюм; обрядовые декорации; символический грим; музыка ритуальная; стихи и песни ритуальные; ритуальные выразительные танцевальные движения.

² Каган М. С. Эстетика как философская наука. С. 226–227.

При выполнении задания рекомендуется использовать понятие ритуального танца, анализируемое в культурологической и этнографической литературе, которая приведена в дополнительном списке, и собственный аналитический опыт.

Критерии выполнения учебных заданий:

- глубина осмысления понятий «обряд», «обрядовый (ритуальный) танец»;
- объем текстов из списка литературы, с которым студент ознакомился;
- точность интерпретации концепций первобытного искусства, на которых студент основывает свое решение задачи;
- логичность, последовательность, аргументированность и доказательность изложения решения культурологической проблемы;
- точность описания деталей танца и заполнение определенного количества граф таблиц.

Практическая работа 3

Моральная регуляция в традиционной и первобытной культуре

Цели:

- научиться понимать основы традиционной морали;
- приобрести навыки анализа исторически первых способов моральной регуляции общественной и индивидуальной жизни;
- выработать заинтересованное отношение к явлениям традиционной культуры.

П л а н

1. Табу как способ моральной регуляции.
2. Закон талиона как способ моральной регуляции.
3. «Золотое правило нравственности» как способ моральной регуляции.

Аудиторная работа на семинаре будет организована методом активных групп: учебная группа делится на 3 проблемные группы, каждая получает свое задание, которое представляет один из участников группы. Остальные студенты принимают участие в обсуждении.

Обсуждение темы, вынесенной на семинарское занятие, начинается с работы с текстами, представленными в списке литературы. Затем участники дискуссии отвечают на поставленные в кейсах вопросы.

Инструкция

Получив задание, подготовьте сообщение по прочитанной литературе, выстроенное в логике: от общего абстрактного определения заявленных понятий к конкретным примерам. Оформите презентацию своего сообщения на 10–15 слайдах.

Задания для групп

Группа 1. Табу как способ моральной регуляции

Прочтите тексты, в которых характеризуется табу и его социальные функции.

Выявите причины возникновения табу, механизм работы табу, объекты, которые становятся табу, функции табу, концепции табу.

Подготовьте презентацию по итогам выполнения задания и представьте ее аудитории.

Группа 2. Закон талиона как способ моральной регуляции

Прочтите тексты, в которых характеризуется закон талиона и его социальные функции.

Выявите причины возникновения, механизм работы, функции закона талиона.

Подготовьте презентацию по итогам выполнения задания и представьте ее аудитории.

Группа 3. «Золотое правило нравственности» как способ моральной регуляции

Прочтите тексты, в которых характеризуется «золотое правило нравственности» и его социальные функции.

Выявите причины возникновения, механизм работы, функции «золотого правила нравственности».

Подготовьте презентацию по итогам выполнения задания и представьте ее аудитории.

Практическая работа 4

Ранние формы религии

Цели:

- научиться понимать механизм существования ранних форм религии;
- приобрести навыки анализа ранних форм религии;
- выработать заинтересованное отношение к традиционным и синкретическим верованиям.

Вопросы

1. Тотемизм как ранняя форма религии.
2. Анимизм как ранняя форма религии.
3. Фетишизм как ранняя форма религии.
4. Магия и ее сущность.

Аудиторная работа на семинаре будет организована методом активных групп: учебная группа делится на 4 проблемные группы, каждая получает свое задание, которое представляет один из участников группы. Остальные студенты принимают участие в обсуждении.

Инструкция

Получив задание, подготовьте сообщение по прочитанной литературе, выстроенное в логике: от общего абстрактного определения заявленных понятий к конкретным примерам. Оформите презентацию своего сообщения на 10–15 слайдах.

Задания для групп

Группа 1. Тотемизм как ранняя форма религии

Прочтите исследование *З. Фрейда «Тотем и табу. Очерки психологии первобытной культуры»*.

Выявите причины возникновения тотемизма и его социокультурные функции.

Подготовьте презентацию по итогам выполнения задания и представьте ее аудитории.

Группа 2. Анимизм как ранняя форма религии

Прочтите работу *Э. Б. Тайлора «Первобытная культура»* (раздел «Анимизм»).

Выясните причины возникновения, механизм работы, функции анимизма.

Подготовьте презентацию по итогам выполнения задания и представьте ее аудитории.

Группа 3. Фетишизм как ранняя форма религии

Прочтите исследование *К. Леви-Брюля «Сверхъестественное в первобытном мышлении»*.

Выявите причины возникновения, механизм работы, функции фетишизма.

Подготовьте презентацию по итогам выполнения задания и представьте ее аудитории.

Группа 4. Магия как ранняя форма религии

Прочтите исследование *Дж. Фрэзера «Золотая ветвь»*.

Выявите причины возникновения и разновидности магии. Подготовьте презентацию по итогам выполнения задания и представьте ее аудитории.

Заканчивается практическое занятие обращением к кейсу «Происхождение религии».

Кейс. ПРОИСХОЖДЕНИЕ РЕЛИГИИ

Задание 1. Сравнительный анализ молитвы в традиционной и христианской культуре

Цель: научиться анализировать обращение к сверхъестественному как предмет культурологической науки.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

- познакомиться с текстом молитвы в традиционном обществе;
- познакомиться с текстом молитвы в православной культуре;
- проанализировать предложенные для анализа тексты, выделить в них общее и особенное;
- оформить материалы в виде таблицы, в которой молитва в традиционной религии и молитва в православной религии рассматриваются исходя из следующих параметров: характер обращения; адресат обращения; местоположение адресата; временное

нахождение адресата; особенности общения с адресатом; выразительные особенности текста; характер завершения.

Текст первобытной молитвы

<...> По окончании праздника вождь говорит посреди всеобщей мертвой тишины следующее: «Да, да, наши отцы, совершившие такие-то и такие-то благородные дела, обращаюсь к вам с молитвой. Прошу у вас благоденствия, принеся в жертву одного из ваших буйволов. Я не могу, говорю я, отказать вам в пище, потому что скот, который вы сами дали мне, не следует ли мне дать его вам? Прошу вас о скоте, чтобы эта изгородь была полна им. Я молю о хлебе, чтобы как можно более народа могло собраться в этой деревне, поселиться и воздать вам хвалу. **МОЛЮ ТАКЖЕ О ДЕТЯХ, ЧТОБЫ НАСЕЛЕНИЕ ЭТОЙ ДЕРЕВНИ УМНОЖИЛОСЬ** и чтобы ваше имя не уничтожилось никогда». Этим он кончил³.

Текст православной молитвы

Молитва на благословение стада

Владыко Господи Боже наш, власть имеяй всякия твари, Тебе молимся, и Тебя просим, якоже благословил и умножил еси стада патриарха Иакова, благослови и стадо скотов сих раба Твоего и умножи, и укрепи, и сотвори е в тысящи, и избави е от насилия диавола, и от иноплеменник, и от всякого навета врагов, и воздуха смертного, и губительного недуга: огради е святыми Ангелы Твоими, всякую немощь, всякую зависть, и искушение, чаровство же и волшебства, от действия находящия диавольского, отгоняя от него: яко Твое есть Царство, и сила, и слава, Отца, и Сына, и Святаго Духа, ныне и присно, и во веки веков. Аминь⁴.

Критерии выполнения учебного задания:

- глубина понимания понятия «молитва»;
- объем текстов из списка литературы, с которым студент ознакомился;
- точность интерпретации молитвы, на которой студент основывает свое решение задачи;
- логичность, последовательность, аргументированность и доказательность изложения решения проблемы.

³ *Тайлор Э. Б.* Первобытная культура. М., 1989. Гл. 15 : Обряды и церемонии. С. 461.

⁴ Молитвенный щит православного христианина. Воронеж, 2000. С. 501–502.

Задание 2. Сравнительный анализ молитвы об урожае в первобытной и христианской культуре

Цель: научиться анализировать обращение к сверхъестественному как предмет культурологической науки.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

- познакомиться с текстом молитвы в традиционном обществе;
- познакомиться с текстом молитвы в православной культуре;
- проанализировать предложенные для анализа тексты, выделить в них общее и особенное;
- оформить материал в виде таблицы, в которой молитва в традиционной религии и молитва в православной религии рассматриваются по следующим параметрам: характер обращения; адресат обращения; местоположение адресата; временное нахождение адресата; особенности общения с адресатом; выразительные особенности текста; характер завершения молитвы.

Текст первобытной молитвы

<...> Бирманские карены приносят жертвы богине жатвы в маленьком домике посреди рисового поля и кладут перед ней два шнура, чтобы она могла связать дух всякого человека, осмелившегося прийти на ее поле. Затем они обращаются к ней таким образом: «Бабушка, ты охраняешь мое поле. Если они придут, свяжи их этой веревкой, свяжи этим шнурком и не пускай их!» При молотье риса они говорят: «Пошевелись, бабушка, пошевелись! Вырасти рис вышиною с холм, с гору. Пошевелись, бабушка, пошевелись!»⁵.

Текст православной молитвы

Молитва на нивах

Господи Боже наш, в начале создания Твоего сотворивший небо и землю: и небо украсивший великими светилами, еже просвещати на земли и чудитися теми Тебе единому Содетелю и Владыце твари: землю же украсивый злаком и травною различием семян, сеемых по роду, и всю, цветы покрыв в благоуукрашение, благословил

⁵ Тайлор Э. Б. Первобытная культура. С. 461.

еси ю: Сам и ныне, Владыка призри от святого жилища Твоего на стяжение сие и благослови е: сохрани е неврежденно от всякого чарования и обаяния и всякого зла, оплазнения лукавого и коварства лукавых человек: и дождь ему принести плоды во время, исполнены благословения Твоего : и всякого зверия и гада, червь же и мухи и ржу, зной и вар, и безгодные ветры, вред наносящия, отжени от него.

Яко освятися и прославися пречестное и великолепное имя Твое, Отца и Сына и Святого Духа, ныне и присно и во веки веков. Аминь⁶.

Критерии выполнения учебного задания:

- глубина осмысления понятия «молитва»;
- объем текстов из списка литературы, с которым студент ознакомился;
- точность интерпретации молитвы, на которой студент основывает свое решение задачи;
- логичность, последовательность, аргументированность и доказательность изложения решения проблемы.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Абрамова З. А. Древнейший образ человека : каталог по материалам палеолитического искусства Европы / З. А. Абрамова ; [под ред.: А. Б. Черномордик]. СПб., 2010. 303 с.

Дубровский Д. К. Уральские писаницы в мировом наскальном искусстве / Д. К. Дубровский, В. Ю. Грачев. Екатеринбург, 2010. 215 с.

Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении / Л. Леви-Брюль // Bookscafe.net : [электрон. б-ка]. URL: http://bookscafe.net/read/levi_bryul_lyusen-sverhestestvennoe_v_pervobytnom_myshlenii-229485.html#p3 (дата обращения: 12.07.2017).

Леви-Стросс К. Отношения симметрии между ритуалами и мифами соседних народов / К. Леви-Стросс // Библиотека Гумер [электрон. б-ка]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/Levi_OtnSimm.php (дата обращения: 12.07.2017).

Ляхницкий Ю. С. Рисунки и знаки пещеры Шульганаш (Каповой) : каталог изображений / Ю. С. Ляхницкий, О. А. Минников, А. А. Юшко. Уфа, 2013. 286 с.

Семенов В. А. Первобытное искусство. Каменный век. Бронзовый век / В. Семенов. СПб., 2008. 588 с.

⁶ Молитвенный щит православного христианина. С. 531–532.

Соловьева Н. Ф. Антропоморфные изображения поры среднего энеолита (по материалам поселения Илгынлы-депе) / Н. Ф. Соловьева. СПб., 2008. 326 с.

Тайлор Э. Б. Первобытная культура. Гл. 15 : Обряды и церемонии / Э. Б. Тайлор // Библиотека Гумер : [электрон. б-ка]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Tail/ (дата обращения: 12.07.2017).

Фрейд З. Тотем и табу. Очерки психологии первобытной культуры и религии / З. Фрейд // Библиотека Гумер : [электрон. б-ка]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/fr_tabu/ (дата обращения: 12.07.2017).

Фрэзер Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии / Дж. Фрэзер // Библиотека Гумер : [электрон. б-ка]. URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Frezer/ (дата обращения: 12.07.2017).

Хейзинга Й. Человек играющий: Опыт определения игрового элемента культуры / Й. Хейзинга // Библиотека Гумер : [электрон. б-ка]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Heiz/03.php (дата обращения: 12.07.2017).

Раздел 2

ИЗУЧЕНИЕ ОБЩИХ ХАРАКТЕРИСТИК КУЛЬТУРЫ ДРЕВНЕГО ВОСТОКА

Краткая теория

Первобытная культура сменяется новым этапом в истории культуры, развивающимся в рамках цивилизаций. Это принципиально другой тип культуры, в отличие от присваивающего типа хозяйствования, — производящий. Основные отличия первобытной культуры от культуры первых цивилизаций: изменения образа жизни и хронотопа (от охоты и собирательства — к земледелию и скотоводству); трансформации социальной структуры общества (от горизонтальной организации деревенской общины — к вертикальной пирамиде города-государства). Типологические признаки цивилизации: увеличение населения, возникновение города-государства, первые попытки «управления природными процессами». Складывается новое значение понятия культуры как «второй природы». Возникшие на Ближнем Востоке города-государства стали центром и фундаментом древних цивилизаций в силу целого ряда обстоятельств и представляли собой систему устойчивых характеристик: географических (долины крупных рек Нил, Тигр, Ефрат, климат с большим количеством солнечных дней), хозяйственных (система ирригационного земледелия), управленческих (иерархия и централизация управления, бюрократия), политических (монархия деспотического типа), религиозно-мифологических (обожествленный царь и жречество). Основное социальное изобретение этого типа культуры — государство, ценность которого становится сакральной. Государство является частью природно-хозяйственных циклов. Л. Мэмфорд сформулировал системные характеристики типа культуры первых цивилизаций в концепте «мегамашины», показав связь между экономическими, политическими и религиозными функциями городов-государств Ближнего Востока (Египет, Месопотамия).

Внутри «мегамашины» складывается оппозиция господин/раб, генерирующая новый тип человека, основной ценностью жизни которого является послушание государственной власти и поклонение богам.

Новому типу культуры соответствует трансформация мифологической и ритуальной сферы. Архаическая (хтоническая) мифология первобытной общины, обеспечивающая репродукцию рода в биологическом и социальном смыслах через поддержание связи с предками (культ мертвых предков), сменяется пантеоном богов — «небесным государством», политеизмом. В политеизме выражены представления о мировом порядке как рождении космоса из хаоса и о царях как перводвигателях. В вавилонском памятнике письменности «Энума элиш» запечатлен основной комплекс политеизма: теогонические, космогонические и антропогонические мифы. Боги персонифицируют два важнейших для человека этой эпохи слоя значений: природные стихии (законы природы) и социальные силы (законы государства). В египетском мифе об Осирисе и вавилонском мифе о Мардуке закрепляется сакральный механизм передачи царской власти.

В середине II тыс. до н. э. начинается кризис системы ценностей культуры Древнего Ближнего Востока. Он проявляется в трансформации отношений между людьми и богами, которые в классическую эпоху выступали гарантами порядка. Кризисные явления зафиксированы в письменных памятниках литературы этого периода и дают представления о возникающем сомнении в том, что миры богов и людей регулируются одними и теми же правилами. Эпос о Гильгамеше повествует о бунте человека против смерти, трактуемой как несправедливость божественного мироустройства. «Притча о невинных страдальцах» утверждает иррациональность богов и недоступность понимания их действий для человека. «Разговор господина с рабом» усиливает ощущение абсурдности и отсутствия прочных связей между желаниями человека и результатами его действий. Итог кризиса и его последствия выражены в концепте «осевого времени» (К. Ясперс) — середина I тыс. до н. э.: появление исторического хронотопа взамен циклического представления о времени; личностное измерение изобретений культуры взамен родового человека (учения пророков, авторство архитектурных, драматургических, философских, исторических,

литературных произведений); начало морального регулирования социальных отношений.

В недрах древнееврейской культуры происходит формирование новой системы ценностей, которая, с одной стороны, подводит итог длительному периоду существования культуры городов-государств Ближнего Востока, а с другой стороны, закладывает основу нового типа культуры. В главном памятнике древних евреев — Танахе (Ветхом Завете) запечатлен переход от политеизма к монотеизму. Переход к новому пониманию бога, человека, природного и социального космоса был определен историей еврейского народа и его государственности во II—I тыс. до н. э. Образ жизни народа-скитальца, кочевой тип хозяйственной деятельности, потери и обретения государственности — все это легло в основу краеугольного мифа о заключении Завета с Богом и Исходе как выполнении главного требования Бога-ревнителя. Монотеизм — представление об едином Боге как творящей воле, природа которой трансцендентна (внеприродна). Свобода воли человека становится источником его хронотопа, началом исторического и личностного измерения мира. Состав и структура основных книг Ветхого Завета (Бытие, Исход, Книга Иова, Экклезиаст, Песнь песней) свидетельствуют о разнообразии в системе исторических, религиозных, философских, этических и художественных характеристик древнееврейской культуры в сравнении с другими ближневосточными культурами.

Практическая работа 5

Концепция Л. Мэмфорда: «мегамашина» как объяснение государственной системы Древнего Ближнего Востока

Цели:

— научиться делать философский и культурологический анализ текста;

— уметь выявлять связи между хозяйственными (экономическими), политическими (режим власти), организационно-управленческими и религиозными факторами.

П л а н

1. Как Л. Мэмфорд определяет понятие «мегамашина»? Из каких частей она состоит? Что означает устройство общественной жизни по принципу работы машины? Чем отличаются формы трудовой деятельности и управления порядком жизни в первобытной общине и государстве?

2. Как Мэмфорд выявляет специфику городов-государств Древнего Востока на примере истории становления египетского государства? Какие исторические и географические условия способствовали генезису египетского государства? Какие экономические и политические задачи решал этот тип государственной системы?

3. Какова связь между устройством и функционированием ирригационной системы (хозяйственной спецификой), политической системой деспотической монархии и обожествлением царской власти?

4. Охарактеризуйте последствия появления мегамшины в истории культуры: изменения в системе регулирования отношений между людьми (право, мораль, разделение труда); в области познания и трансляции знания (писцы, письменность, научные сведения), техники (инженерные и строительные навыки); в художественной сфере (архитектура, скульптура).

Аудиторная работа на семинаре организована на основе метода медленного чтения фрагментов текста Л. Мэмфорда «Миф машины». Данный текст анализируется последовательно в соответствии с приведенными выше вопросами. Обсуждение предполагает три этапа анализа текста.

На первом этапе студенты должны воспроизвести логику Мэмфорда, понять роль совокупности конкретных исторических и географических факторов генезиса новой системы общественного устройства, закономерность смены первобытной общины государством.

На втором этапе анализа текста определяется специфика работы мегамшины и ее эффективность.

На третьем этапе в анализируемом тексте выделяются фрагменты, где обсуждаются последствия возникновения мегамшины в культурной (религиозной, научной и художественной) сфере.

Критерии выполнения учебного задания:

- объем текстов, с которым студент ознакомился;
- точность интерпретации концепции основного автора;

— логичность, последовательность, аргументированность и доказательность ответов на поставленные вопросы.

Практическая работа 6

Мифология Древнего Египта и Междуречья

Цели:

- знать содержание основных мифов Древнего Египта и Междуречья;
- уметь различать культурную специфику космогонических, теогонических и антропогонических мифов;
- уметь выявлять связь между своеобразием мифологической компоненты и регионального социокультурного устройства.

П л а н

1. Общая характеристика теогонических, космогонических и антропогонических мифов в контексте генезиса и функционирования древних цивилизаций.

2. Обусловленность египетской мифологии хозяйственными, социальными и политическими факторами. Миф об Осирисе и его значение для формирования системы власти государства Древнего Египта. Миф об Осирисе и функционирование ирригационного земледелия. Миф об Осирисе в системе заупокойного культа.

3. Обусловленность мифологии Междуречья хозяйственными, социальными и политическими факторами. Миф о Мардуке и его значение для формирования системы власти государства. Анализ памятника письменности «Энума элиш»: принцип двойного кодирования природных и социальных значений в процедурах персонификации богов.

Аудиторная работа на семинаре организована на основе метода изложения основополагающей фабулы мифов и освоения концепций культурологической интерпретации.

На первом этапе выявляются основополагающая фабула мифа об Осирисе, подробное содержание памятника «Энума элиш» и их системное значение для культуры.

На втором этапе студенты работают с теоретическими моделями. В итоге семинара должно быть выработано понимание связи

между социальным устройством и характером мифологии в культуре Древнего Востока.

Для закрепления изученного материала необходимо решить кейс.

Критерии выполнения учебного задания:

- объем текстов, с которым студент ознакомился;
- точность знания содержания мифов;
- логичность, последовательность, аргументированность и доказательность ответов на поставленные вопросы.

Кейс. ОТРАЖЕНИЕ КРИЗИСА СИСТЕМЫ ЦЕННОСТЕЙ
КУЛЬТУРЫ ДРЕВНЕГО БЛИЖНЕГО ВОСТОКА
В ЛИТЕРАТУРЕ I ТЫС. ДО Н. Э.

Цели:

- сформировать умение анализировать литературные, философские и религиозные тексты Древнего мира как способы воплощения картины мира;
- уметь сопоставлять тексты разного жанра и функционального назначения в контексте общей концепции;
- выявить трансформации базовых ценностей в культуре I тыс. до н. э. в регионе Ближнего Востока сквозь призму отношений человек — боги.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Суть проблемы: фиксируя сохранение структурных и функциональных констант в мифорелигиозной системе и институтах культур Ближнего Востока, исследователи выявили в письменных памятниках литературы изменения в отношениях людей и богов. Возникает вопрос: есть ли основания считать эту ситуацию кризисной? Свидетельствует ли она о радикальных переменах в картине мира и потенциальном переходе к другому историческому типу культуры?

Для решения проблемной ситуации необходимо:

- 1) познакомиться с полной версией текста Эпоса о Гильгамеше;
- 2) прочитав текст Г. А. Франкфорта «Месопотамия: добродетельная жизнь».

Ход выполнения задания

1. Прочитать первый фрагмент из текста Г. А. Франкфорта «Месопотамия: добронравная жизнь».

Первая добродетель: послушание

В цивилизации, которая рассматривает всю вселенную как государство, послушание должно необходимым образом выступать первой добродетелью, ибо государство построено на послушании, на безоговорочном приятии власти. Поэтому неудивительно, что в Месопотамии «добронравная жизнь» была «послушной жизнью». Индивидуум стоял в центре все расширяющихся кругов власти, которая ограничивала свободу его действий. Ближайший и теснейший из этих кругов был образован властью в его собственной семье: отец и мать, старшие братья и старшие сестры. В нашем распоряжении имеется гимн, описывающий золотой век, и мы видим, что этот век характеризуется как век послушания, как

Дни, когда один — не должен другому,
Когда сын почитал отца,
Дни, когда уважение жило; в стране,
Когда малый почитал большого,
Когда (младший) брат чтит старшего брата.
Когда старший сын наставлял младшего сына,
Когда младший подчинился старшему.

Человека постоянно увещевают: «Внемли словам матери твоей, как речениям бога твоего»; «Чти старшего брата твоего»; «Внемли словам брата твоего, как словам отца твоего»; «Не гневи сердца старшей сестры своей». <...>

Следовательно, упорядоченный мир немислим без верховной власти, налагающей на него свою волю. Житель Месопотамии убежден, что власти всегда правы: «Приказ дворца, подобно приказу Ану, не может быть изменен. Слово царя правильно, его высказывание, подобно высказыванию бога, не может быть изменено!» И подобно тому, как существуют сферы человеческой власти в семье, обществе и государстве, сковывающие свободу индивидуума, так существуют и сферы божественной власти, которые нельзя преступить. Здесь мы снова находим более непосредственные и более отдаленные узы подчинения. Ибо узы, связывающие индивидуума с великими богами, имели — по крайней мере в III тысячелетии — несколько отдаленный характер. Он служил им не столько как индивидуум, сколько как член своего

сообщества; он обрабатывал для них землю в их поместьях, вместе со своими соседями и согражданами он подчинялся их законам и указам, и он принимал участие в их ежегодных праздниках в качестве зрителя. Однако совершенно подобно тому, как раб редко находится в тесных личных сношениях с владельцем манора, так и индивидуум смотрел на великих богов как на отдаленные силы, к которым он мог взывать лишь во время каких-либо великих кризисов, да и тогда только через посредников. Тесные личные отношения — такие отношения, которые он имел с носителями власти в своей семье: с отцом, матерью, старшим братом и сестрой — индивидуум имел только с одним божеством — со своим личным богом.

<...> Личный бог обычно представлял собой какое-либо из младших божеств в пантеоне, которое испытывало специальный интерес к семье данного человека или симпатию к нему лично. В некотором смысле — и, может быть, это и есть первоначальный аспект — личный бог выступает как персонификация успеха и удачи. Успех интерпретируется как сила, вливающаяся извне в деяния человека и делающая их результативными. В основе достигнутых успехов лежат не способности человека, ибо он слаб и не имеет силы повлиять на ход событий во вселенной в сколько-нибудь заметной степени. Это может сделать только бог, поэтому, если все выходит так, как человек надеялся, или даже лучше, то несомненно, им и его делами заинтересовался кто-то из богов, который и принес ему успех. Человек, пользуясь месопотамским термином, «приобрел бога». Изначальный аспект личного бога как силы, стоящей за успехом человека, очень ясно выступает в таких сентенциях, как «Без личного бога человек жить не может, мальчику не совершить подвига в битве», и в том, как личный бог связан с предусмотрительностью и планированием: «Если ты обдумал твои планы заранее — твой бог с тобой, если ты не обдумал твои планы заранее — твой бог не с тобой». Это значит, что, только планируя заранее, ты можешь рассчитывать на успех, только тогда твой бог с тобою.

<...> Поскольку личный бог есть сила, способствующая успеху в человеческих действиях, то вполне естественно, что он или она должны также нести моральную ответственность за эти действия. Когда Лугальзагеси, правитель Уммы, напал на город Лагаш и частично разрушил его, население Лагаша не колебалось возложить вину на божество Лугальзагеси: «Пусть ляжет это преступление на шею его личного божества богини Нидабы!» Это значит, пусть истинные божественные власти, управляющие

вселенной, сочтут ее ответственной за то, чему она помогала и к чему она подстрекала.

Этого-то личного бога прежде всех других человек обязан был почитать и слушаться. В каждом доме существовало маленькое святилище для личного бога, где владелец дома поклонялся ему и делал ежедневные приношения. <...>

Мы, живущие в современном государстве, считаем само собой разумеющимся, что машина правосудия — суды, судьи, полиция — находится в распоряжении любого человека, считающего себя обиженным. Но это очень современная точка зрения. Достаточно отойти вспять в средневековую Англию, чтобы обнаружить государство, в котором было очень трудно заставить королевский суд вести твоё дело. А раннее месопотамское государство, по модели которого было создано космическое государство, было гораздо более примитивным, чем средневековая Англия. В этом примитивном государстве еще не развилась исполнительная машина, предназначенная для исполнения приговора суда. Исполнение предоставлялось выигравшей стороне, и по этой причине суд не принимал дело, пока он не был уверен, что за истцом стояла власть, могучий покровитель, который бы гарантировал, что судебное решение будет исполнено. Точно так же первый шаг личного бога заключался в том, чтобы найти такого покровителя среди великих богов. Обычно Эа, бог пресных вод, брался осуществить покровительство. Но Эа был столь величественным и отдаленным, что личный бог не мог прямо обратиться к нему. Он обращался к сыну Эа, Мардуку, а Мардук побуждал затем своего отца к действию. Если Эа соглашался действовать, то он отправлял своего посланника, жреца-заклинателя, сопровождавшего личного бога, в суд богов, где посланник выступал от имени Эа в том смысле, что бог солнца (божественный судья) принимает данное дело для обсуждения. Он обращался к восходящему солнцу во время впечатляющего храмового церемониала. Воздав похвалы солнцу как судье, как способному оказать законную помощь против всякого рода демонов и исцелить болящего, жрец продолжал:

Бог-солнце! Во власти твоей долю их облегчить!
Ты, кто улаживает раздоры так, будто это нечто единое!
Я — посланец бога Эа,
Послание, что Эа дал мне, так тебе повторил:
«Что человека того, сына бога своего, касается, то суди его дело,
Изреки приговор ему, злую болезнь из тела его изгони!»

Решением бога солнца, гарантированным могучим Эа, злой демон, таким образом, вынуждался отпустить свою жертву.

<...> Случаи, в которых личного бога просили использовать свое влияние для того, чтобы добиться божественного правосудия, относятся к наиболее типичным проявлениям его полезности, но, естественно, его просили воспользоваться своим влиянием также и для того, чтобы добиться общего благосостояния и преуспевания. Он должен был замолвить доброе слово за своего подопечного при любой возможности. Так, например, правитель Энтемена молится, чтобы его личному богу было навсегда позволено представлять перед великим богом Нингирсу, ходатайствуя о здоровье и долголетьи Энтемены¹².

<...> Если подытожить теперь, что говорят нам наши тексты по поводу наград за добронравную жизнь, мы находим, что жизнь — это вещь, полная произвола. Послушанием и службой человек может завоевать благорасположение своего личного бога. Личный бог может использовать свое влияние среди высших богов для того, чтобы добиться от них милостей для своего протеже. Однако даже справедливость относится к таким милостям; ее нельзя требовать, но ее можно добиться через личные связи, личное давление, через фаворитизм. Даже самое совершенное добронравие несет в себе лишь посул, а не уверенность в осязаемых наградах.

На основании полученной информации выявить, какие представления о требованиях к идеальному человеку Месопотамии были базовыми. Ответить на вопросы: что означает требование «послушания»? Что такое «личный бог» и каково его значение и место в системе регулирования человеческого поведения? Какова связь между верой в личного бога и правовой (судебной) системой?

2. Прочитать второй фрагмент из текста *Г. А. Франкфорта «Месопотамия: добронравная жизнь»*.

Бунт против смерти: Эпос о Гильгамеше

<...> Менее разработанной, менее рационализированной из этих двух проблем был, вероятно, бунт против смерти. Мы встречаем его как глеющее недовольство, как глубинное ощущение несправедливости; это скорее чувство, чем мысль. Однако вряд ли можно сомневаться, что это чувство имеет основу в новом понимании человеческих прав, в требовании справедливости во вселенной. Смерть — зло. Она суровее всякого наказания; она, по существу, есть высшее наказание. Почему человек должен быть наказан смертью,

если он не совершил ничего дурного? В старом мире, основанном на произволе, этот вопрос не стоял остро, ибо и добро и зло были делом произвола. В новом мире, с его правом на справедливость, этот вопрос приобрел жгучую неотложность. Мы находим его трактовку в эпосе о Гильгамеше, который, по-видимому, был составлен примерно в начале II тысячелетия. Этот эпос составлен на более старом материале, но старые сказания были сплетены в новое целое, были сгруппированы вокруг новой темы, темы смерти.

<...> Полный юношеской энергии Гильгамеш, правитель Урука в Южной Вавилонии слишком сурово правит своим народом. Народ взывает к богам, умоляя сотворить ему партнера, чтобы они начали состязаться и оставили народ в покое. Боги соглашаются и создают Энкиду, который становится товарищем и другом Гильгамеша. Друзья вместе отправляются на поиски опасных приключений. Они проникают в кедровый лес на западе, где вдвоем убивают страшное чудовище Хумбабу, которое охраняет лес Энлиля. По их возвращении богиня Инанна влюбляется в Гильгамеша, а когда он отвергает ее, она насылает на него страшного «небесного быка». Здесь, однако, снова оба героя оказываются победителями. Они сражаются с быком и убивают его. Их сила и власть, по-видимому, не имеют пределов. Даже самые ужасные противники не могут устоять перед их оружием. Они могут себе позволить обращаться с могучей богиней самым дерзким образом. Тогда Энлиль решает, что Энкиду должен умереть в наказание за убийство Хумбабы. И вот непобедимый Энкиду заболевает и умирает. До сих пор смерть значила мало для Гильгамеша. Он усвоил обычные стандарты бесстрашного героя и обычные стандарты своей цивилизации: что смерть неизбежна и незачем о ней беспокоиться. Если суждено умереть, пусть его смерть будет славной, встреченной в бою с достойным противником, так чтобы его слава продолжала жить.

<...> Перед походом против Хумбабы, когда храбрость на время покинула Энкиду, Гильгамеш строго одергивает его:

Кто, мой друг, вознесся на небо?
Только боги с Солнцем пребудут вечно,
А человек — сочтены его годы,
Что б он ни делал — все ветер!
Ты и сейчас боишься смерти,
Где ж она, сила твоей отваги?
Я пойду перед тобою, а ты кричи мне: «Иди, не бойся!»
Если паду я — оставлю имя:
«Гильгамеш принял бой со свирепым Хумбабой!»

<...> Он продолжает рассказывать ему, как в этом случае Энкиду будет рассказывать сыну Гильгамеша о подвигах его отца. Здесь смерть не страшна; она составляет часть игры, и она до некоторой степени смягчена славой, ибо имя погибшего будет жить в будущих поколениях.

Но тогда Гильгамеш имел лишь отвлеченное понятие о смерти. Она никогда не задевала его непосредственно, во всей ее суровой реальности. Это происходит, когда умирает Энкиду:

«Младший мой брат, гонитель онагров в степи,
пантер на просторах!
Энкиду, младший мой брат, гонитель онагров в степи,
пантер на просторах!
С кем мы, встретившись вместе, поднимались в горы,
Вместе схвативши, быка убили, —
Что за сон теперь овладел тобою?
Стал ты темен и меня не слышишь!»
А тот головы поднять не может.
Тронул он сердце — оно не бьется.
Закрыв он другу лицо как невесте,
Сам, как орел, над ним кружит он,
Точно львица, чьи львята — в ловушке,
Мечется грозно взад и вперед он,
Словно кудель, раздирает власы он,
Словно скверну, срывает одежду.

Потеря, постигшая его, слишком непереносима.
Он всей своей душой отказывается смириться с ней.

Друг мой, которого так любил я,
С которым мы все труды делили, —
Энкиду, друг мой, которого так любил я,
Его постигла судьба человека!
Шесть дней, семь ночей над ним я плакал,
Не предавая его могиле, —
Не встанет ли друг мой в ответ на мой голос?
Пока в его нос не проникли черви!
Устрашился я смерти, не найти мне жизни!
Словно разбойник, брожу в пустыне.

<...> Мысль о смерти продолжает преследовать Гильгамеша. Он одержим лишь одной мечтой, одной целью — найти вечную жизнь; и вот он отправляется на ее поиски. На краю света, за водами смерти живет его предок, достигший вечной жизни. Он должен

знать секрет. К нему и направится Гильгамеш. В одиночестве продвигается он длинный путь к горам, за которыми садится солнце, следует по темному проходу, по которому солнце движется ночью, почти отчаявшись снова увидеть свет, и в конце концов выходит на берег широкого моря. Всех, кто попадает к нему навстречу во время его странствия, он спрашивает о пути к Утнапишти и о бессмертии. Все отвечают ему, что поиски безнадежны.

Гильгамеш! Куда ты стремишься?
Жизни, что ищешь, не найдешь ты!
Боги, когда создавали человека, –
Смерть они определили человеку,
Жизнь в своих руках удержали.
Ты же, Гильгамеш, насыщай желудок,
Днем и ночью да будешь ты весел,
Праздник справляй ежедневно,
Днем и ночью играй и пляши ты!
Светлы да будут твои одежды,
Волосы чисты, водой омывайся,
Гляди, как дитя твою руку держит,
Своими объятьями радуй подругу –
Только в этом дело человека!

<...> Но Гильгамеш не может сдаться, не может обречь себя на общую участь. Жажда бессмертия снедает его и влечет его вперед. На берегу моря он встречает лодочника Утнапишти и добивается, чтобы его перевезли через воды смерти. Таким образом он в конце концов находит Утнапишти и получает возможность спросить его, как достигнуть бессмертия; но Утнапишти не может ему помочь. Тот факт, что сам он живет вечно, обязан исключительно стечению обстоятельств, которое никогда не повторится. Когда боги во время оно решили уничтожить человечество и, предводительствуемые Энлилем, наслали потоп, спаслись лишь Утнапишти и его жена. Утнапишти был предупрежден; он построил большой корабль и в нем спас себя, свою жену и по паре всех живых существ. Впоследствии Энлиль раскаялся в том, что он необдуманно наслал потоп, и наградил Утнапишти бессмертием за спасение жизни на земле. Ясно, что такие обстоятельства больше не повторяются.

<...> Впрочем, Гильгамеш может попробовать победить смерть. Утнапишти предлагает ему побороться со сном, с магическим сном, который представляет собой лишь иную форму смерти. И Гильгамеш почти тотчас же сражен. Он уже почти погиб, когда

жена Утнапишти, испытывающая к нему жалость, пробуждает его в последний момент. Но желанная цель поиска упущена. Сокрушенный Гильгамеш собирается возвращаться в Урук. В этот момент жена Утнапишти уговаривает своего мужа сделать ему прощальный подарок, и Утнапишти рассказывает Гильгамешу о растении, которое находится на дне моря и которое возвращает юность тому, кто поест его. Упавший было духом, Гильгамеш снова обретает бодрость. В сопровождении лодочника Утнапишти, Уршанаби, он находит нужное место, ныряет и возвращается с драгоценным растением в руках. Они плывут назад в Урук, достигают берегов Персидского залива и продолжают свой путь пешком по суше. День, однако, жаркий, и путешествие утомительно. Завидев манящий прохладный пруд, Гильгамеш сбрасывает свои одежды и идет купаться. Растение он оставляет на берегу. Его чувствует змея; она выползает из своей норы и крадет растение.

<...> По этой-то причине — потому, что они поели этого растения, — змеи не умирают. Когда к ним приходит старость, они сбрасывают свои старые тела и возрождаются юными и сильными. Человечество, у которого выкрали растение Гильгамеша, не может поэтому вечно обретать юность, а Гильгамеш, полный горечи, размышляет о том, как нелепо закончился его поход.

Между тем Гильгамеш сидит и плачет,
По щекам его побежали слезы;

.....

«Для кого же, Уршанаби, трудились руки?
Для кого же кровью истекает сердце?
Себе самому не принес я блага,
Доставил благо льву земляному!»

<...> Эпос о Гильгамеше не приходит к гармоническому завершению; чувства, бушующие в нем, остаются безутешными; нет здесь и никакого чувства катарсиса, характерного для трагедии, никакого фундаментального приятия рокового. Это — насмешливая, несчастливая и неудовлетворительная концовка. Буря внутреннего смятения осталась бушевать, жизненно важный вопрос не нашел ответа¹.

¹ Франкфорт Г. А., Уилсон Дж., Якобсен Т. Месопотамия: добронравная жизнь // В преддверии философии. СПб., 2001. С. 187–200.

На основании полученной информации выявить, какие представления б устройстве мира подверглись сомнению в Эпосе о Гильгамеше, подтверждая примерами из текста первоисточника. Ответить на вопросы: как изменилось отношение к воле богов? Как отношение к смерти связано с проблемой справедливости? Почему желание бессмертия возникает у Гильгамеша после общения с духом погибшего Энкиду? Как можно трактовать неудачу в обретении бессмертия в контексте нового земного назначения человека? Изменились ли представления о своем предназначении у Гильгамеша в финале эпоса?

Критерии оценки выполнения задания:

- умение аргументировать ответы на вопросы точным знанием текста первоисточника;
- умение вычленять в мифологическом повествовании проблемы и ситуации конкретного исторического периода;
- понимание логики и аргументации предложенной теоретической интерпретации Франкфорта;
- стремление предложить собственную версию финала эпоса.

Практическая работа 7

Анализ основных книг Ветхого Завета

Цели:

- научиться делать философский и культурологический анализ текста;
- знать основное содержание книг Ветхого Завета;
- уметь сравнивать различные культурологические интерпретации религиозных текстов.

П л а н

1. Книга Иова как философско-религиозная притча о новых отношениях Бога и человека. Проблема теодицеи и своеобразие ее решения. Смысл испытания Иова.

2. Аргументы спорящих сторон по поводу соотношения вины, наказания и страдания. Развитие образа Иова. Смысл финального монолога Бога. Мотивы Книги Иова в контексте основных идей Ветхого Завета.

3. Лирические жанры: Песнь песней. Образец ближневосточной любовной лирики. Религиозные смыслы брачного обряда.

4. Литература мудрости: Экклезиаст. Развернутое размышление о смысле жизни человека. Связь с основными мотивами ближневосточной литературы — Эпосом о Гильгамеше, «Разговором господина с рабом».

5. Поэтика Ветхого Завета. Особенности образной системы и языка.

При аудиторной работе на семинаре используется метод активных групп: учебная группа делится на 3 проблемные группы, каждая получает свое задание, которое представляет один из участников группы. Остальные студенты принимают участие в обсуждении.

Задания для групп

Группа 1. Прочитайте Книгу Иова и ответьте на следующие вопросы:

1. Как меняются отношения Бога и человека в Книге Иова?
2. Что такое проблема теодицеи и как она решается в Книге Иова?
3. Охарактеризуйте образ Иова.
4. Как соотносятся мотивы Книги Иова с остальным Ветхим Заветом?

Группа 2. Прочитайте Песнь песней и ответьте на следующие вопросы:

1. В чем заключается религиозный смысл брачного обряда?
2. Сравните Песнь песней с известной вам любовной лирикой ближневосточной культуры.
3. Как соотносятся мотивы Песни песней с Ветхим Заветом?
4. Выделите особенности образной системы и языка Ветхого Завета.

Группа 3. Прочитайте Экклезиаст и ответьте на следующие вопросы:

1. Что говорит Экклезиаст о смысле жизни человека?
2. Как соотносится Экклезиаст с Ветхим Заветом?
3. Выделите особенности образной системы и языка Ветхого Завета.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Аверинцев С. Древнееврейская литература / С. Аверинцев // История всемирной литературы : в 5 т. Т. 1 (любое издание).

Боттеро Ж. Ранние цивилизации Ближнего Востока. История возникновения и развития древнейших государств на земле / Ж. Боттеро, Ж. Веркуттер, Э. Дитц, А. Фалькенштайн. М., 2016. 480 с.

Васильев Л. История Древнего Востока : учеб. пособие / Л. Васильев. М., 2017. 308 с.

Легенды и мифы Древнего Востока. М., 2006. 463 с. (Сер. : Древний мир).

Мировая художественная культура. Древний Восток. Египет. Месопотамия. Палестина : хрестоматия. М., 2014.

Мифы народов мира : энциклопедия. Т. 1–2. Статьи: «Гильгамеш», «Гор», «Египетская мифология», «Изида», «Иудаистская мифология», «Иов», «Мардук», «Осирис», «Сет», «Шумеро-аккадская мифология», «Энлиль», «Энки» (любое издание).

Михайловский Ф. Первобытный мир и Древний Восток. Книга для чтения по истории Древнего мира : учеб. пособие / Ф. Михайловский. М., 2016. 248 с.

Моррис Н. Месопотамия и библейский мир / Н. Моррис. М., 2014.

Москати С. Цивилизации Древнего Востока / С. Москати. М., 2010.

Москати С. Когда Египет правил Востоком / С. Москати. М., 2013.

Мэмфорд Л. Миф машины / Л. Мэмфорд // Утопия и утопическое мышление. М., 1991. С. 71–97.

Рицца А. Ассирия и Вавилон. Фолиант / А. Рицца. М., 2016.

Ру Ж. Великие цивилизации Междуречья: Древняя Месопотамия, Царства Шумер, Аккад, Вавилония и Ассирия. 2700–100 гг. до н. э. / Ж. Ру. М., 2016. 448 с.

Синило Г. В. Древние литературы Ближнего Востока и мир Танаха (Ветхого Завета) / Г. В. Синило. Минск, 1999. Гл. : Древнееврейская литература.

Синило Г. В. Песнь песней в контексте мировой культуры : в 2 кн. Кн. 1 : Поэтика Песни песней и ее религиозные интерпретации / Г. В. Синило. Минск, 2012.

Султанович З. Живая связь: еврейская история, традиции и культура / З. Султанович [Электронный ресурс] // МАХАНАИМ — центр еврейского образования на русском языке. URL: http://www.machanaim.org/history/in_sultan.htm (дата обращения: 12.07.2017).

Философия техники Л. Мэмфорда. Миф о машине [Электронный ресурс]. URL: https://exam2014.io.ua/s793259/4.filosofiya_tehniki_l.memforda_mif_o_mashine (дата обращения: 12.07.2017).

Франкфорт Г. А. Египет: функция государства / Г. А. Франкфорт, Дж. Уилсон, Т. Якобсен // Франкфорт Г. А., Уилсон Дж., Якобсен Т. В преддверии философии. СПб., 2001. С. 54–68.

Эпос о Гильгамеше («О все видавшем»). М., 2015.

Раздел 3

ИЗУЧЕНИЕ АНТИЧНОСТИ КАК ТИПА КУЛЬТУРЫ

Краткая теория

Термин «античность» (antiq) означает *древний*. В культурологическом смысле слова под античностью понимают культуру Древней Греции и Древнего Рима. Хронологические рамки античности: конец II тыс. до н. э. — V в. н. э.

Культуру античности считают основой европейской культуры, так как именно в античности сложились многие феномены и институты, определяющие сегодняшнюю современную культуру: философия, право, театр, демократия и др. В античности сформировалась система эстетических критериев, которая сегодня понимается как классическая, т. е. образцовая. За полтора тысячелетия культура античности, конечно же, менялась.

Традиционно исходной точкой периодизации античности выбирают Древнюю Грецию, и вся история античности связана со свободой или пленением Древней Греции.

Гомеровский период: XI–IX вв. до н. э.

Главным источником изучения этого периода является эпос Гомера. Именно в «Илиаде», описывающей последний год Троянской войны, прослеживаются черты разложения родоплеменных отношений, это можно наблюдать на примере описания взаимоотношений Ахиллеса и царя Агамемнона (военачальник Ахиллес критикует царя, покидает театр военных действий, обижается). У Гомера показаны особенности взаимоотношений между богами и героями, которые строятся по принципам симпатии и антипатии. Именно в гомеровский период формируются морской (открытый) тип культуры и этническая общность эллинов на основе племен ахейцев, ионийцев, эолийцев, дорийцев.

Архаический период: VIII–VI вв. до н. э.

В этот период происходит смена различных типов политической власти: от царской, аристократической к олигархической, а затем — к демократии. В архаике образуется главный тип городских гражданских общин — полис, породивший и особый вид общественного сознания — полисное сознание, в основе которого лежал общинный дух, гражданственность, вера в справедливость и общественное благо.

В это же время зарождаются философия и литература. Хотя гомеровский эпос («Илиада» и «Одиссея») опирался на мифологические циклы, в частности троянский, Гомер считается первым писателем, ибо он впервые использовал художественную условность. Описывая поступки своих героев, он разрушает принципы бинарных оппозиций, характерный для мифа, его герои представляют собой узнаваемые психологические типы. «Чужой» Гектор показан как достойный государственный муж, в отличие от «своего» неуравновешенного Ахиллеса. В архаике зарождается и лирика — гражданская (Феогнид), пейзажная (Алкман), любовная (Алкей, Анакреонт, Сафо).

Античная картина мира, доминантой которого был телесно-чувственный космос, породила представления о красоте, которые воплотились в античной скульптуре. Именно скульптура (пластика) была главным видом художественной деятельности, в курсах (юношах) и хорах (девушках) выражались представления об идеальном человеке.

Космоцентризм античности воплотился и в храмовой архитектуре, где телесно-чувственный космос выражался в отсутствии стен и статуи богов напрямую соприкасались с космосом, а колонна, как несущая единица, была подобна человеку (мужские и женские колонны).

Самым плодотворным и в то же самое время самым коротким был **классический период античности: V в. — 30-е гг. IV вв. до н. э.**

Главным политическим событием была победа греков в Греко-персидских войнах, Афины стали центром античной цивилизации. Это время расцвета афинской демократии, формирования особого типа человека — разностороннего, ориентированного на познание, соревновательного, публичного. Это время расцвета философии (Платон, Аристотель) и всех искусств. Из античной картины мира,

в которой и греческий человек, и боги выступали фаталистами, рождается античный театр. Театр был местом, где граждане могли обсуждать самую главную проблему — проблему взаимоотношений человека с непознаваемой судьбой. Театр отчасти выполнял роль религии и предлагал нравственные модели поведения, чего не давали разнообразные религии античности, так как греческие боги были образцами для подражания (мимезиса) во всех видах деятельности, кроме нравственной. Театр родился там, где существовала практика публичной жизни, практика коллективного обсуждения важных проблем. Древнегреческие трагедии Эсхила, Софокла, Еврипида, комедии Аристофана входят в актуальный репертуар современного театра.

Эллинистический период: конец IV–II вв. до н. э.

Время утраты греками политической, военной и экономической автономии во время походов Александра Македонского носит название *эллинизм*.

Македонский, будучи воспитанным на греческой культуре, во всех завоеванных странах «насаждал» греческую культуру, отсюда и название периода. Эпоха эллинизма знаменовала переход от полисного правления к имперскому. Империя Александра Македонского — особый способ создания мирового государства посредством объединения Ближнего Востока и Древней Греции. Центром эллинистической культуры становится город Александрия, а центром Александрии — особая институция Мусейон, прародитель современных научно-исследовательских и учебных центров. Именно там зарождается традиция создания союзов ученых, живших до империи Македонского в разных странах, а также формируется особое отношение к библиотеке как центру хранения знаний.

Человек эпохи эллинизма утрачивает ценность политической, публичной жизни, вместо этого формируется ценность частной жизни, что проявляется в эллинистической скульптуре и литературе. Место патриотизма занимает космополитизм.

Римский период античности связан с завоеванием Греции римлянами — **146 г. до н. э. — 476 г. н. э.** В этот период происходит ассимиляция «плененной Греции» в римской культуре. Родившись на базе солдатской общины, римская культура была ориентирована

на военные действия, отсюда и ее прагматичный характер. Прагматизм связан и с бедной собственной мифологией, в результате чего римляне воспользовались греческой мифологией как своей. Бедная мифология повлияла на формирование исторического сознания, в результате возникли жанры биографии и романа. Под воздействием прагматизма формируется феномен права.

Для римского периода античности было характерно имперское сознание, утверждаются зрелищные процедуры трансляции культа императора. Выражением имперского сознания стало представление об «otium» как отдыхе с достоинством.

Римская культура явилась почвой для распространения христианства и продемонстрировала исход любой империи — ее распад.

Практическая работа 8

Древнегреческая скульптура и архитектура как воплощение эстетического идеала

Цели:

- показать эволюцию эстетического канона от архаики до классики;
- объяснить доминирующую роль антропоморфного начала в древнегреческой пластике;
- познакомить с основными элементами классической древнегреческой архитектуры и ее памятниками.

П л а н

1. Основные сюжеты архаической скульптуры.
2. Герои классической скульптуры в произведениях Поликлета, Мирона, Фидия.
3. Поздняя классика — освоение способов передачи внутреннего мира героев.
4. Особенности древнегреческой архитектуры (на примере Акрополя).

В процессе обсуждения первого пункта плана необходимо ответить на следующие вопросы:

1. Почему скульптура была основным видом художественной деятельности в греческой античности?

2. Почему скульптуры курсов практически не отличаются от скульптурных изображений богов?

3. Что такое «архаическая улыбка» и что она выражает?

В ответах необходимо использовать текст А. Ф. Лосева «Двенадцать тезисов об античной культуре» (тезис II).

Тезис II. Чувственный космос, чувственно-материальный космологизм — вот основа античной культуры. <...> В «Тимее» Платона, где рисуется космология, мастер-демиург создает космос из материи по типу разумного, одушевленного и живого, то есть явно человеческого существа: телесным, а потому видимым и осязаемым — вот каким надлежало быть тому, что рождалось. <...>¹

Рассмотрение второго и третьего пунктов плана семинарского занятия «Герои классической скульптуры в произведениях Поликлета, Мирона, Фидия» и «Поздняя классика — освоение способов передачи внутреннего мира героев» проводится на основе подготовленных студентами сообщений.

При подготовке используются следующие тексты (любые изданы):

Колтинский Ю. Д. Великое наследие античной Эллады.

Боннар А. Греческая цивилизация. М., 1992. Т. 1 : От Илиады до Парфенона.

Лосев А. Ф. История античной эстетики : в 8 т. М., 1975. Т. 4.

Князева Е. Поликлет. Канон красоты [Электронный ресурс] // Искусство. 2009. № 12. URL: <http://art.1september.ru/article.php?ID=200901206> (дата обращения: 18.05.2018).

Четвертый пункт плана рассматривается на основе разбора кейса Загадки Акрополя.

Кейс. ЗАГАДКИ АКРОПОЛЯ

Цели:

— получить знание об основных элементах архитектурного ансамбля;

— научиться объяснять эмпирический материал с опорой на представления о картине мира;

¹ Лосев А. Ф. Двенадцать тезисов об античной культуре // Лосев А. Ф. Дерзания духа. М., 1988. С. 153–155.

— сформировать навыки культурологического анализа искусствоведческого материала.

Инструкция:

- назовите и покажите основные строения Акрополя;
- посмотрите на план Акрополя и план Парфенона и ответьте на вопрос: «Как единство различий (симметрия — асимметрия, четное — нечетное) выражает античную картину мира?»;
- найдите нарушения осевой симметрии в плане Акрополя;
- подготовьте презентацию по Акрополю и сделайте выводы о композиции Акрополя;
- прочитайте фрагмент текста А. Боннара «Греческая цивилизация. От Илиады до Парфенона» и объясните мировоззренческое значение Акрополя.

Критерии оценки учебного задания:

- умение использовать литературу для решения проблемных ситуаций — научная аргументированность;
- уровень прочтения и интерпретации текстов;
- умение культурологически анализировать искусствоведческий материал.

Практическая работа 9

Особенности античной драмы

Цели:

- познакомить с отдельными текстами античной драмы;
- проанализировать тексты древнегреческих трагедий и комедий и установить связь с античной картиной мира;
- объяснить особенности древнегреческой трагедии;
- показать роль античной драмы в современной культуре.

П л а н

1. Трагедия «незнания» или трагедия «слепого» рока? Софокл «Царь Эдип».
2. Героическая трагедия. Эсхил «Прометей».
3. Трагедии Еврипида как истории обманутого доверия («Медея», «Ипполит»).
4. Сюжеты Еврипида в творчестве Сенеки.

5. Особенности древнегреческой комедии. Творчество Аристофана.

Инструкция

Это задание представляет собой работу с первоисточниками. Для его выполнения необходимо:

- прочитать фрагменты древнегреческих текстов из списка литературы;
- посмотреть фильмы П. Пазоллини «Царь Эдип» и «Медея»;
- подзнакомиться с комментаторской литературой;
- решить задание кейса.

Вопросы

1. Почему Иокаста объясняет Эдипу, что не надо верить прорицателям? В чем вина Эдипа?
2. Объясните финальные слова трагедии:

К о р и ф е й.

О сыны земли фиванской! Вот, глядите — вот Эдип,
Он, загадки разгадавший, он, прославленный царь;
Кто судьбе его из граждан не завидовал тогда?

А теперь он в бездну горя ввергнут тою же судьбой.

Жди же, смертный, в каждой жизни завершающего дня;

Не считай счастливым мужа под улыбкой божества

Раньше, чем стопой безбольной рубежа коснется он.

Критерии выполнения учебного задания:

- объем текстов из списка литературы, с которыми студент ознакомился;
- точность интерпретации текстов из списка литературы;
- логичность, последовательность, аргументированность и доказательность ответов на поставленные вопросы.

Кейс. ГРЕЧЕСКАЯ И РИМСКАЯ ТРАГЕДИЯ КАК РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ САМОСОЗНАНИЯ КУЛЬТУРЫ

З а д а н и е: выявить единство сюжета и различия толкований в трагедиях Еврипида «Медея» и «Ипполит» и трагедиях Сенеки «Медея» и «Федра».

Цели:

- сформировать умение производить сравнительный анализ литературных текстов;

— выработать навык чтения с учетом понимания особенностей самосознания культуры.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

- прочитать трагедии Еврипида «Медия» и «Ипполит»;
- прочитать трагедии Сенеки «Медия» и «Федра»;
- прочитать комментаторскую литературу: *Боннар А. Упадок и искания. Трагедия Еврипида «Медия» // Боннар А. Греческая цивилизация. Ростов н/Д, 1994. Кн. 2. С. 93–109.*

Обратите внимание на то, как у Еврипида и Сенеки Медия принимает решение мстить.

Вопросы

1. Почему Сенека меняет название «Ипполит» на «Федру»?
2. Докажите, что Еврипид писал пьесы для театра, а Сенека — для чтения.
3. Почему в Риме театр уступает место зрелищам?
4. Докажите по текстам Сенеки зрелищный характер римской культуры
5. С какими чертами римской культуры связаны подробные описания растерзанного тела Ипполита в «Федре» Сенеки?
6. Сравните роль хора и богов в трагедиях Еврипида и Сенеки.
7. О каких чертах римской культуры говорит отличный от трагедии Еврипида финал «Федры» Сенеки?

Критерии выполнения учебного задания:

- объем текстов, с которым студент ознакомился;
- точность интерпретации текстов, логичность, последовательность, аргументированность и доказательность ответов на поставленные вопросы.

Практическая работа 10

Древнеримская архитектура и скульптура как воплощение имперского сознания

П л а н

1. Основные инженерные постройки Древнего Рима.
2. Прагматичный характер римской архитектуры: отношение к греческому наследию.
3. Колизей — реконструкция образа жизни жителя империи.
4. Воплощение понятия «otium» в архитектуре: термы, фонтаны и др. (рассматривается на примере кейса).
5. Древнеримская скульптура: история императоров.

Семинар состоит из традиционной части: самостоятельных выступлений студентов по 1, 2, 3 и 5-му вопросам.

Инструкция:

- использовать конспект лекции «Культура Древнего Рима»;
- прочитать тексты:

Дмитриева Н. Краткая история искусств (любое издание).

Вейс Г. История культуры народов мира. Древний Рим. М., 2005. Искусство этрусков и Древнего Рима // Памятники мирового искусства М., 1982.

Кнабе Г. С. Древний Рим — история и повседневность. М., 1986.

Янсон Х. В., Янсон Э. Ф. Основы истории искусств. М., 1996;

- подготовить презентации по указанным вопросам (четвертый вопрос представляет собой кейс о понятии «otium»).

Кейс. КАК ВОДА И ЗРЕЛИЩА ОТРАЖАЮТ ПОНЯТИЕ «OTIUM»

Инструкция

Прочитать книгу *Г. С. Кнабе «Древний Рим — история и повседневность»*.

Вопросы

1. Почему при наличии мощной инженерной мысли в Древнем Риме у водопроводов не было крана?
2. Чем объясняется, что самое большое количество гражданских исков в Риме было по поводу кражи воды?
3. Какова структура терм?

Посмотреть фрагмент «Пир Тримальхиона» из фильма Федерико Феллини «Сатирикон», предварительно прочитав отрывок из «Сатирикона» Петрония:

Тримальхион сказал: «Прошу приступить к обеду. [Это – начало].

(36) При этих словах четыре раба, приплясывая под музыку, подбежали и сняли с блюда его крышку. И мы увидели другой прибор, и на нем птиц и свиное вымя, а посредине зайца, всего в перьях, как бы в виде Пегаса. На четырех углах блюда мы заметили четырех Марсиев, из мехов которых вытекала обильно поперченная подливка прямо на рыб, плававших точно в канале. Мы разразились рукоплесканиями, начало коим положила фамилия, и весело принялись за изысканные кушанья.

— Режь! (Carpe!) – воскликнул Тримальхион, не менее всех восхищенный удачной шуткой.

Сейчас же выступил вперед резник и принялся в такт музыке резать кушанье с таким грозным видом, что казалось, будто эссе-ларий сражается под звуки органа. Между тем Тримальхион все время разнеженным голосом повторял:

— Режь! Режь! (Carpe! Carpe!).

Заподозрив, что в этом бесконечном повторении заключается какая-нибудь острота, я не постеснялся спросить о том соседа, возлежавшего выше меня.

Тот, часто выдававший подобные шутки, ответил:

— Видишь раба, который режет кушанье? Его зовут Режь (Carpus). Итак, восклицая: «Режь!» (Carpe!), [Тримальхион] одновременно и зовет, и приказывает <...>

(39) ...Когда была убрана вторая перемена и повеселевшие гости принялись за вино, а разговор стал общим, Тримальхион, облокотившись на локоть, сказал:

— Это вино вы должны скрасить [вашим приятным общением]. Рыба посуху не ходит².

Критерии выполнения учебного задания:

- точность ответа;
- знание национальных и культурных символов: лошадь, бык, свеча, мать и дитя;

² *Петроний Арбитр*. Сатирикон [Электронный ресурс]. URL: <http://knigosite.org/library/books/53396> (дата обращения: 15.05.2018).

— логичность, последовательность, аргументированность и доказательность изложения решения проблемной ситуации.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Алпатов М. В. Художественные проблемы искусства Древней Греции / М. В. Алпатов. М., 1988.

Ануй Ж. Антигона / Ж. Ануй // lib.ru. Б-ка Максима Мошкова [электрон. б-ка]. URL: <http://lib.ru/PXESY/ANUJ/antigona.txt> (дата обращения: 12.07.2017).

Аристотель. Поэтика / Аристотель. СПб., 2010.

Бентли Э. Жизнь драмы / Э. Бентли. М., 2004.

Боннар А. Обещание Антигоны / А. Боннар // Боннар А. Греческая цивилизация. Ростов н/Д, 1994. Кн. 2. С. 243–270.

Вейс Г. История культуры народов мира. Древний Рим / Г. Вейс. М., 2005.

Дмитриева Н. Краткая история искусств / Н. Дмитриева (любое издание).

Еврипид. Медея. Ипполит / Еврипид // Античная литература : антология : в 2 ч. М., 1989. Ч. 1. С. 363–469.

Искусство Эгейского мира и Древней Греции // Памятники мирового искусства. М., 1970. С. 50–87.

Искусство этрусков и Древнего Рима // Памятники мирового искусства М., 1982.

Кнабе Г. С. Древний Рим — история и повседневность / Г. С. Кнабе. М., 1986.

Князева Е. Поликлет. Канон красоты / Е. Князева [Электронный ресурс] // Искусство. 2009. № 12. URL: <http://art.1september.ru/article.php?ID=200901206> (дата обращения: 18.05.2018).

Колпинский Ю. Д. Великое наследие Эллады / Ю. Д. Колпинский. М., 1988.

Красухин К. Г. Введение в античную культуру : курс лекций / К. Г. Красухин. М., 2015.

Лосев А. Ф. Античная литература / А. Ф. Лосев. М., 2005.

Лосев А. Ф. История античной эстетики : в 8 т. / А. Ф. Лосев. М., 1975. Т. 4.

Радциг С. И. История древнегреческой литературы / С. И. Радциг. М., 2004.

Сенека Л. Трагедии / Л. Сенека // История Древнего Рима : [сайт]. URL: <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1468236021> (дата обращения: 12.07.2017).

Софокл. Антигона / Софокл // Античная литература : антология : в 2 ч. М., 1989. Ч. 1. С. 316–362.

Суриков И. Античная Греция: ментальность, религия, культура / И. Суриков. М., 2015.

Циркин Ю. Б. История римской культуры : учеб. пособие / Ю. Б. Циркин. М., 2017.

Янсон Х. В. Основы истории искусств / Х. В. Янсон, Э. Ф. Янсон. М., 1996.

РАЗДЕЛ 4

ИЗУЧЕНИЕ КУЛЬТУРЫ СРЕДНИХ ВЕКОВ. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

Краткая теория

Средневековье — один из самых интересных и противоречивых периодов в истории человечества. Сам термин «средние века» появился в эпоху Нового времени для обозначения тысячелетнего периода между античностью и эпохой Возрождения. Это понятие очень точно отражало представления того времени о средневековом обществе и его особенностях: «средневековье» — это нечто «промежуточное», не имеющее самостоятельного значения, не привнесшее ничего нового в историю и культуру. Вторит этой пессимистической интонации и концепция «темных веков». Мракобесие, религиозный фанатизм, душивший всякую живую мысль и человеческую свободу, — вот главная характеристика Средневековья во взглядах сторонников этой концепции. Но так ли это? Дальнейшее развитие исторической науки (да и художественная традиция) меняют представление о Средневековье. Романтики XIX в. в своих произведениях создают принципиально иной образ Средних веков — эпоха благородных героев-рыцарей и прекрасных дам, время господства высоких чувств, благородных помыслов и героических деяний.

Революционный прорыв в исследовании средневековой культуры был совершен в середине XX в. французской исторической школой, получившей название «школа анналов». Трудно в двух словах раскрыть суть того кардинального переворота в медиевистике, который совершила «школа анналов», но главное, пожалуй, в следующем. История человечества, которая нам видится как история войн и полководцев, королей и религиозных реформаторов, это не вся история. История может изучать и жизнь простого человека — крестьянина, монаха, школяра, — и тогда это будет многоцветная и сложная история живого мира людей.

Важным аспектом в любом историческом исследовании является хронология. Средневековая история включает в себя три основных периода:

- раннее Средневековье (конец V — середина XI в.);
- зрелое (романское) Средневековье (XI–XII вв.);
- позднее (готическое) Средневековье (XIII–XV вв.).

Главное историческое событие, определившее начало новой эпохи, — падение Римской империи, именно оно и задает отсчет времени для средневековой культуры. Однако само по себе падение старого мира не может объяснить причин рождения нового. Что же стояло за падением империи, существовавшей столетия и называвшей Средиземное море «внутренним морем»?

История позднего Рима состоит из целого комплекса разрушительных процессов. Одним из важнейших моментов этого периода выступает кризис экономической системы. Экономика Рима питалась за счет захвата чужих территорий и притока рабов, однако к началу тысячелетия империя достигает своего предела и становится неуправляемой. Кризис власти, чехарда императоров, внутренние распри сопровождаются ударами извне.

Хоть иногда лампы Рок гасил,
Рим до конца исполнил труд владыки,
Он был свершён, когда под вопль и крики
Сонм варваров империю свалил.

В. Брюсов

Человек, живший в эпоху позднего Рима, утратил главные ценности своего мира — веру в государство, справедливость богов, всемогущество императорской власти и вечность Рима. Философы того времени много размышляют о смысле человеческого бытия и ищут ответы на вечные вопросы. Однако ни философия, ни религиозные учения не дают ответа на главные вопросы. Таким ответом становится рождение новой религии — христианства.

История позднего Рима — это время поиска нового взгляда на отношения человека с миром сакрального. Раннее христианство становится опорой в период краха. Однако само христианское вероучение мучительно и долго ищет свой путь среди множества идей и толкований Нового Завета. Потребуется несколько столетий

для того, чтобы сформировались главные основы христианского вероучения и был сформулирован Символ веры.

В итоге следует подчеркнуть: Средневековье, опираясь на новую веру, гневно опровергает язычников, отвергая античный мир как мир дьявольский. Однако не нужно забывать, что средневековая культура связана с античностью кровными узами. Ж. Ле Гофф в книге «Цивилизация средневекового Запада» пишет: «Спор, конфликт между языческой культурой и духом христианства прошел через всю раннехристианскую, всю средневековую литературу и, наконец, через многие работы позднейших историков, посвященные средневековой цивилизации. Эти два строя мысли и два восприятия поистине противостояли друг другу, как ныне противостоят марксистская и буржуазная идеологии»¹.

Принципиально отношение к этой проблеме было определено отцами церкви и прекрасно выражено св. Августином, который заявил, что христиане должны пользоваться древней культурой точно так же, как евреи использовали в свое время добычу, захваченную у египтян. «Если языческие философы, особенно платоники, случайно обрели истины, полезные для нашей веры, то этих истин не только не следует остерегаться, но необходимо отнять их у незаконных владельцев и употребить на пользу нам»².

Практическая работа 11

Повседневная жизнь европейского Средневековья

Цели:

- сформировать представление о многообразии повседневной жизни средневекового общества;
- выработать умение вычленять пространственно-временные модели и структуры материальной жизни средневекового человека;
- сформировать навыки сравнительного анализа повседневной жизни различных сословий.

¹ Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. М., 1992. С. 106.

² Там же. С. 107.

П л а н

1. Пространство и время в сознании средневекового человека. Культурная топография как средство репрезентации и консолидации сословия.

2. Материальная жизнь, пища и напитки. Повседневная и праздничная пища. Ритуальная пища. Жилище в городе и деревне. Замок и монастырь.

3. Вещь в средневековой культуре: прагматическая и непрагматическая функции вещи.

Проведение семинара строится на основе работы в малых группах. В начале работы студенты формируют четыре основные группы. Каждая группа в течение всего занятия работает с материалом, относящимся к повседневности одного из сословий средневекового общества: крестьянство; рыцарство; духовенство; городское сословие.

В каждом из вопросов обсуждаются и сравниваются структуры повседневности всех основных сословий. В результате должна сформироваться картина многообразия и базового единства повседневной жизни средневекового общества.

В процессе обсуждения первого пункта плана необходимо ответить на следующие вопросы:

1. Какая пространственно-временная модель является универсальной для всего средневекового общества?
2. Как различаются время и пространство крестьянина и рыцаря, монаха и горожанина?
3. Каковы основные способы репрезентации сословного времени и пространства?

Обсуждение второго пункта плана строится на сообщениях, подготовленных группами на семинарском занятии. Структура сообщения предполагает освещение следующих характеристик повседневности: жилище, пища (повседневная и праздничная), быт и одежда.

Обсуждение третьего пункта плана направлено на выявление единства повседневного и символического в предметном мире Средневековья. Каждая из групп предлагает для обсуждения предметы, наиболее значимые с точки зрения репрезентации символической и социально-статусной функции (например, оружие, чаша и т. п.).

После этого студентам предлагается решить кейс «Вещь как показатель социального статуса. Инсигнии» и показать неразрывность символической и прагматической составляющей предметного мира Средневековья.

При подготовке к семинару необходимо прочитать следующие тексты:

Поньон Э. Повседневная жизнь Европы в 1000 году. Гл. 14 : Все о добрых монахах, гл. 19 : Сеньоры и короли (любое издание).

Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. Гл. 6, 7 (любое издание).

Средневековая Европа глазами современников и историков / под. ред. А. Л. Ястребицкой. М., 1995. С. 95–134.

Словарь средневековой культуры / под ред. А. Я. Гуревича. М., 2003. Статья : Крестьяне.

Кейс. ВЕЩЬ КАК ПОКАЗАТЕЛЬ СОЦИАЛЬНОГО СТАТУСА. ИНСИГНИИ

З а д а н и е: проанализировать средневековые вещи как средства репрезентации социального статуса.

Цель: понять социально-репрезентативную функцию вещи в средневековой культуре.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

— найти фотографии средневековых вещей, обнаруженных при раскопках средневекового города Краков, внимательно рассмотреть одежные и поясные пряжки, подковы и шпоры, краковские башмачки, замки и ключи, накладки на сундуки, керамические игрушки, игральные кости и шары, музыкальные инструменты, перстни, браслеты, печати;

— прочитать статью «Город» из Словаря средневековой культуры и ответить на вопросы:

1. За счет каких свойств вещи повседневного быта играли репрезентативную функцию?
2. Какое символическое значение имели вещи?

3. Какие примеры инсигний в массовой культуре вы можете привести?

— ознакомиться с текстами, предложенными в списке литературы. Выбрать концепцию отечественных или зарубежных ученых, при помощи которой вы сможете определить, каким образом вещи выполняют репрезентативную функцию в городской культуре;

— объяснить, почему вещи, окружающие человека в средневековой повседневной культуре, имеют репрезентативную функцию, используя характеристики инсигний, идеи тех ученых, что кратко изложены в хрестоматии, и собственный аналитический опыт; привести примеры того, как репрезентируются инсигнии в массовой культуре.

После проведения исследования представить отчет, в котором необходимо описать все этапы решения задачи и дать точную характеристику проделанной работы.

Вопросы

1. Почему повседневные вещи играли репрезентативную функцию?

2. Какую значимую социокультурную информацию вещи, представленные на фотографиях, могли сообщить о своем владельце?

3. Каким образом по вещам, которыми обладал человек, можно было определить его социальный статус?

Критерии выполнения учебного задания:

- точность выделения особенностей инсигний (3 признака);
- объем текстов, с которым студент ознакомился;
- точность интерпретации концепций, на которых студент основывает свое решение задачи;
- количество и качество приведенных примеров инсигний в массовой культуре;
- логичность, последовательность, аргументированность и доказательность изложения решения проблемной ситуации.

Вспомогательная информация

Инсигнии — знаки власти, должностные отличия. Средневековый человек полагал, что за всякой видимой, чувственной, осязаемой реальностью скрывается реальность высшего порядка, которая определяет суть вещей и должна быть тем или иным способом отображена в условных, символических понятиях и образах.

Эта общая ориентация сознания имеет отношение и к такой, бесспорно, важнейшей стороне социальной жизни Средневековья, как власть правителя, политическое верховенство и т. д. Знаки политического верховенства в Средние века приобретали особое трансцендентное символическое значение... История, значимость инсигний и порядок наделения ими могут и должны быть рассмотрены только в этом ментальном контексте.

Некоторые средневековые инсигнии появляются только в иконографии государей. Большинство инсигний, однако, существовало в качестве реальных предметов — меч, плащ, корона и т. д. Несмотря на свое происхождение из обыденных, связанных с повседневным практическим употреблением вещей, они создавались из драгоценных материалов и были роскошно украшены, что символизировало богатство и могущество их обладателей. Сохраняя свои формальные признаки, инсигнии переходили из одного контекста в другой, что являлось отражением... средневековой практики «подражания» (*imitatio*).

С функциональной точки зрения некоторые инсигнии использовались исключительно в качестве знаков власти (корона, скипетр, держава), другие совмещали знаковую и практическую, то есть связанную с бытовым употреблением, функцию — в частности, это относится к одеянию и вооружению правителя.

С точки зрения их функций инсигнии также могут быть классифицированы как «конституирующие» и «репрезентативные». В первом случае речь идет об инсигниях, которые использовались в процедуре введения во власть или наделения духовным саном (пап, прелатов). Их вручение было важнейшим элементом торжественной церемонии (коронации), за которой стояла соответствующая религиозно-идеологическая, моральная и политическая программа, облаченная в соответствующие символические и аллегорические формы. К числу «конституирующих» инсигний принадлежали прежде всего корона, скипетр, держава, имперский меч, королевский плащ (мантия), иногда также и соответствующая обувь³.

³ Словарь средневековой культуры / под ред. А. Я. Гуревича. М., 2003. С. 189–191.

Практическая работа 12

Храм как модель мира

Цели:

- получить представление о месте архитектуры в системе средневековых искусств;
- изучить проблему соотношения принципов готической архитектуры и схоластики;
- научиться анализировать образы средневекового пластического искусства как средства воплощения христианской картины мира;
- сформировать навыки сравнительного анализа средневекового и современного восприятия искусства.

П л а н

1. Романский и готический стили средневековой архитектуры.
2. Символы в христианском храме. Архитектура и схоластика.
3. Декоративное убранство храма — библия для неграмотных.
4. Пластика в отсутствие телесности: рельефы и статуи средневекового храма.

Обсуждение первого пункта плана проводится в форме свободной дискуссии, в ходе которой нужно ответить на следующие вопросы:

1. Какое место занимает архитектура в искусстве Средневековья?
2. Каковы стилистические особенности романской и готической архитектуры (общее и специфическое)?

Работа над вторым пунктом плана начинается с сообщения по статье Э. Панофски «*Готическая архитектура и схоластика*».

Дальнейшее обсуждение строится на основе кейса «Храм как модель мира» и следующих вопросов:

1. Каковы социокультурные условия возникновения и развития готического стиля?
2. Как основные принципы схоластики воплощаются в архитектуре готического стиля?

При подготовке к семинарскому занятию следует ознакомиться с текстами по данной теме, представленными в списке литературы, и сформулировать правильные ответы на поставленные вопросы.

Кейс. ХРИСТИАНСКАЯ СИСТЕМА СИМВОЛОВ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРХИТЕКТУРЕ

З а д а н и е: выявить представления о мире, воплощенные в рельефах средневекового храма.

Цели:

- сформировать умение анализировать скульптурные композиции средневекового храма как способ воплощения картины мира;
- выработать навык «чтения» символического языка средневекового искусства.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

- познакомиться с фрагментом книги Умберто Эко «Имя розы» и с фотографиями портала аббатства Сен-Пьер в Муассаке (найти самостоятельно в сети Интернет);
- на основании полученной информации выявить, какие представления о мире воплощаются в рельефах портала храма;
- проанализировать реакцию средневекового человека, описанную в предложенном фрагменте романа У. Эко:

Аббатская церковь в великолепии уступала тем, которые я осматривал впоследствии в Страсбурге, Шартре, Бамберге и Париже. Сильнее всего она походила на те храмы, которые мне встречались и раньше в итальянских землях: не устремляющиеся головокружительно ввысь к небесам, а накрепко сращенные с почвой, более широкие, нежели высокие. Но таково было только основание церкви. Над его крепкими стенами, как над скалою, были надставлены квадратные зубцы, чрезвычайно крепкие и могучие, и ими над нижней частью постройки удерживалась верхняя — не башня, а как бы новая большая вторая церковь, венчаемая островерхой крышей и опоясанная рядами строгих окошек. Надежная монастырская церковь, из тех, которые возводились нашими предками в Провансе и в Лангедоке, чуждая каких бы то ни было красот и излишеств, столь излюбленных современными строителями; и только шпиль, установленный, думаю, в самые недавние годы, отважно вонзался над хором в небесный свод.

Два отвесных, гладких столпа предстали церковным воротам, которые издалека показывались как бы громадною слитною аркой; но от каждого столпа, от его верха, отходило по контрфорсу, и эти контрфорсы, ежели приглядеться, в вышине венчались все

новыми и новыми арками, и их непрерывным полетом увлекался взор как бы в сердце разверзнутой бездны — вглубь, к настоящему portalу, издали неразличимому в полутьме. Над воротами нависал тяжелый тимпан, удерживавшийся с боков двумя массивными подпорками, а посередине — резным пилястром, делившим портал на два соседствующих прохода, в каждом из коих были установлены тяжелые дубовые окованные железом двери. В тот полуденный час бледное солнце почти отвесно ударило в крышу и лучи попадали на фасад искоса, оставляя в полутьме наддверный тимпан, так что мы, миновавши два передних столпа, неожиданно очутились под переплетенным арочным сводом, почти что в лесу переплетенных аркад, отходивших от оголовья малых колонн, пропорционально укреплявших каждый контрфорс. Когда глаза свыклись с полумраком, вдруг немой разговор резного камня, обращенный к зрению и следом прямо к душе (ибо картина, се простецов писание), поразила мой взор и увел меня в мечту, каковую и ныне язык затрудняется передать.

Взглянул я как бы в духе, и вот, престол стоял на небе, и на престоле был Сидящий. Лицо Сидящего было сурово и скорбно, распахнутые очи жгли человечество, пришедшее к пределу земного существования; волосы с брадою величественно ниспадали у него по лицу и груди, как будто речные воды, равномерными ручейками, и ни один не был толще остальных.

Венец, его покрывавший, был осыпан самоцветами и перлами; властительная пурпуровая туника, изукрашенная вышивками, убранный золотом и серебром, пышными складками стекала ему на колени. В левой руке, опущенной на колени, он держал запечатанную книжку, правую же воздевал, знаменуя не то благовещание, не то угрозу. Лик его был озарен ужасающей красотой нимба, крестовидного и цветоносного; и я увидел, как переливается вокруг престола и над головою Сидящего радуга, подобная смарагду... Перед престолом, под ногами Сидящего, простиралось море стеклянное, подобное кристаллу, а вокруг Сидящего, вокруг престола и над престолом виднелись четверо ужасных животных, ужасных для меня, который глядел на них, как бы захваченный, однако милых и сладчайших для Сидящего, которому все они неустанно возглашали хвалу.

Вернее сказать, не все они представлялись даже и мне ужасными, ибо весьма хороши и мил всем своим обликом глядел муж, что слева от меня, одесную Сидящего, протягивавший книжку. Но ужасен был, с противоположного боку, орел: клюв отверст, торчат встопорщенные перья, как бы железная кольчуга, кривые

когти хищно закручены, широкие крылья разведены. Тут же у ног Сидящего, под двумя первыми образами, находились два других, телец и лев, и каждое из этих двух чудовищ, которое в когтях, а которое в копытах, держало, каждое, книгу; при тулове, отвернутом от престола, главы их были на престол устремлены, как будто бы выламывая и верх туловища и шею в какой-то дикой судороге, поводя боками, загребая лапами, разевая пасти, бия и щелкая закрученными хвостами, изогнутыми, как змеи, и завершавшимися, на оконечностях, языками пламени. Оба они крилаты, оба увенчаны ореолом, и, невзирая на устрашающий вид, оба рождены не адскою силой, а небесами, а ежели и показывались ужасными, это оттого, что рыкали в предвосхищении Сошедшего, идущего судить живых и мертвых.

Около престола, обок тех четырех животных и под ногами Сидящего, видимые как будто через прозрачную твердь глубин хрустального моря, заполняя собой почти весь простор видения, размещенные сообразно треугольному очертанию тимпана, снизу семь и семь, выше три и три, совсем сверху два и два, по сторонам престола, двадцать четыре старца восседали на двадцати четырех небольших престолах, облеченные в белые одежды и золотые чашни. У одних находились в руках гусли, у других — чаши, полные фимиама, а играл из них только один, все же прочие были охвачены восторгом, обернувши лик к Сидящему, которому возносили хвалу, и все члены их были вывернуты точно так же, как у четырех животных, с тем чтобы каждый мог лицезреть Сидящего, но у старцев искривление туловища выглядело не так по-скотски, а походило на колена священного танца — тому подобно, наверное, плясал Давид перед ковчегом завета, — и, как бы ни было вывернуто тулово, из любого телоположения зеницы старцев, в опровержение всех законов, определяющих устойчивость тела, глядели в одну-единственную сиятельную точку. Боже, какая гармония порывов и отпрядываний в наклонении их тел, природном, но странно-красивом, в мистическом разговоре всех их членов, чудодейственно освобожденных от телесной тяжести; здесь заповедное число представало в новопринятой существенной видимости, как если бы на святейшее товарищество ниспослан был буйный ветер; здесь дыхание жизни, исступление восторга, вопль аллилуйя, силой чуда претворенный из звучания в святозрачный образ.

Тела и их части, обитаемые духом, озаренные откровением, лики, дивом преображенные, взоры, одушевлением пронзенные, ланиты, любовью воспламененные, зеницы, благоденствием

распространенные; кто испепеляем мучительным блаженством, кто охвачен блаженнейшею музыкой, кто трепетом преображен, кто счастьем омоложен, вот все они голосят с растроганными лицами, с развеянными платьями, со сладострастием и с напряжением во всем их существе новое славопение, и уста их полуоткрыты умилением вековечной хвалы. А под ногами этих старцев, и выгибаясь над ними, и поверх престола, и над евангелической четвернею, сплетаясь в симметрические струи, почти не разнствуя между собой из-за роскошества тончайшей художности, сводящей разномастные их свойства к великолепнейшему тождеству, к разной равности и равной разности их, единых в инаковости и инаких в единстве, в семейственном содействии, в совершенной соразмерности сочленений, в сопряженности соцветий, как созвездие сладчайшего созвучия и связанности мастей по существу сторонних, как сочетание, сопродное сонму струн цитры, как согласная и согранная, сопредельная соседственность, сродненная существенной нутряной силою, сосредоточенной на единообразии смысла даже в самой сумасшедшей игре разнообразного, как узорочье и соположение созданий взаимно несоединимых, однако соединяющихся во взаимности, как плод любовного союза, заключаемого всеильным светом, равнозначно и небесным и светским (наикрепчайшая, вековечная сопряженность мира с любовью, с добродетельностью, со строем, с могуществом, с правопорядком, с первопричиной, с жизнью, со светом, с сиянием, с видом и с образом), как многоразличное единство, ослепляющее блистательной обработкою, сообщающей стройную форму соразмерно расположенной материи, — так сплетались и переливались между собою всевозможные соцветия и листья, и лозы, и отростки, и побеги любых растений, которыми украшаются сады земные и сады небесные: и фиалка, и раkitник, и повилка, и лилия, и бирючина, и нарцисс, и лотос, и аканф, и душистая кассия, и мирра, и смолистый бальзамин.

Однако в то время как мой дух, увлеченный этим совмещением природного совершенства с величавыми сверхъестественными знаменованиями, готов был себя излить в счастливом песнопении, взор, постепенно продвигаясь вдоль строя резных каменных розеток под ногами старцев, падал на некие фигуры, которые, перекрещиваясь между собою, целиком сливались с пилястром, поддерживавшим тимпан. Что собою являли, какое символическое послание сообщали эти три четы львов, каждая переплетенная между собою как бы крестом, наискось наклоненным, каждый зверь был вздыблен дугою, задними лапами взрывая твердую

почву, передними упираючись в спину собрата; разметаны змеевидными волнами шерсть и грива, пасти разверзнуты зычной угрозой, тугое тело каждого зверя к тулову колонны привязано, будто приплетено, как путами, резными лозами.

Но чтоб успокоить потрясенный дух, как будто нарочно рядом с ними были поставлены укрощать диавольскую природу львов и претворять ее в символическую, направляющую дух к высоким помыслам и тайнам, по сторонам пилястра, симметрично, два человеческих истукана, оба неестественного роста, вытянутые, высотой с колонну, и оба — близнецы других, рядом стоящих двух, которые симметрично справа и слева соседствовали с первыми, подпирая массивные столпы под тимпаном, примыкая к каждому створу со внешней стороны, там, где тяжелые половины двери навешивались на косяки; это были четыре фигуры старцев, в которых по атрибутам я распознал Петра и Павла, Иеремию и Исаию, извивающихся в таком же танце, в каком и старцы на тимпане; воздеты длинные костлявые руки с перстами, расправленными, как крылья, и, как крылья, разлетаются по воздуху бороды и кудри, поднятые пророческим вихрем; складки долгополых одежд разметаны; долгоязыые ноги повертываются и движутся, колыхая ткани и складки, будто бьющиеся с львиными космами, хотя по плоти и соприродные оным космам.

И, отворачивая очарованный взор свой, упоенный потаенным многозвучием этого странного сродства святолепных телес с адскими извержениями, я узрел на боках портала, под глубокими аркадами, множество высеченных на контрфорсах в промежутках между хрупкими колоннами, поддерживающими и украшающими их, вьющихся посреди изворотов изобильной растительности, окутывающей оголовья этих колонн, и карабкающихся наверх к лесоподобным пролетам бесчисленно повторяющихся арок — других видений ужасающего, жуткого вида, чье явление в этом священном приюте могло быть связано только с их параболическим и аллегорическим содержанием и с неким моральным уроком, который ими задавался;

там видел я жену похабную, оголенную, со спущенной кожей, угрызаемую нечистыми лягвами, уязвляемую аспидами и уестествляемую толстобрюхим сатиром с крупом грифа, с ногами, утыканными жестким пером, и с бесстыжею глоткою, выкликающею ему же самому вечное посрамление;

видел я и скупца, коченеющего смертным холодом на своем ложе под колоннами и навесами беззащитною жертвою злой бесовской когорты, на него бросающейся, рвущей с последними

хрипами из греховной глотки душу в образе младенчика (но не для вечной жизни... нарождающегося);

видел и горделивца, которому лютый бес плотно сел на плечи, ткнувши когти тому в очи, в то время как двое чревоугодников рвали один из другого клочья мерзостного мяса, и видел других существ, с козлиными рожами, львиными шкурами, пантерными зубьями, плененных в огненном лесу, горячее их дыхание чуял на щеках. Их окружали, с ними смешивались, на них громоздились и пластались под ними странные лики и члены тела: муж с женою, вцепившись друг другу в волосы; два аспиды, высасывая очи у грешника; борец, который, скалясь, разрывал скрюченными руками пасть гидры;

и все твари бестиария Сатаны, сошедшиеся собором, дабы хранить и венчать престол тот и поражением своим его восславить, — сатиры, андрогини, шестипалые уроды, сирены, гиппокентавры, горгоны, гарпии, инкубы, змеехвосты, минотавры, рыси, барсы, химеры, мышевидки с сучьими мордами, из ноздрей пускавшие пламя, зубатки, сколопендры, волосатые гады, саламандры, змеи-рогатки, водяные змеи, ехидны, двуглавцы с зазубренными хребтами, гиены, выдры, сороки, крокодилы, гидрофоры с рогами как пилы, жабы, грифоны, обезьяны, псиглавцы, круготенетники, мантихоры, стервятники, лоси, ласки, драконы, удои, совы, василиски, чрепокожие, гадюки, бородавконогие, скорпионы, ящеры, киты, змеи-посохи, амфисбены, летучие удавы, дипсады, мухоловки, хищные полипы, мурены и черепахи. Все исчадия ада будто сошлись тут в преддверии, в сумрачном лесу, в степи печальной и дикой, к явлению Сидящего на фронтоне, к лику его многообещающему и грозному.

Те, кто сражен на Армагеддоне, стали пред тем, кто пришел окончательно разделить живых и мертвых. Обомлев от видения и не сознавая, нахожусь ли в покойном месте, либо же в долине Страшного Суда, я совсем потерялся и силился сдержать слезы, и мнилось, будто слышу (или слышал взаправду?) тот же голос и зрю те же видения, которые мне являлись в отрочестве, в послушничестве, когда впервые отдавался чтению Священного Писания, в ночи медитаций в Мелькском хоре. И затем, обмирая всеми чувствами, и прежде некрепкими, а ныне еще против прежнего ослабленными, я услышал громкий голос, как бы трубный, говоривший: «То, что видишь, напиши в книгу» (чем ныне я и занят), и увидел семь золотых светильников и посреди семи светильников подобного Сыну Человеческому, по персям опоясанного золотым поясом. Глава его и волосы были белы, как белая шерсть, как снег, очи — как пламень огненный. Ноги были подобны бронзе,

раскаленной в печи. Голос подобен шуму вод многих, и в деснице он держал семь звезд, а из уст его выходил обоюдоострый меч. И вот, дверь отверста на небе, и Сидящий, лицом подобный камням яспису и сардису, и радуга вилась вокруг его престола, и исходили от престола молнии и гласы. И Сидящий, гляжу, берет в руки острый серп и восклицает: «Пусти серп твой и пожни, потому что пришло время жатвы; ибо жатва на земле созрела», и повергает серп свой на землю, и вот уже земля пожата⁴.

Вопросы

1. Как в рельефах и описании портала воплощаются основные бинарные оппозиции средневековой модели мира: земное — небесное, божественное — дьявольское, духовное — телесное?
2. Какое место занимает человек в средневековой картине мира?
3. В чем отличия в восприятии портала средневековым человеком (согласно реконструкции Умберто Эко) и современным? Чем мировоззрение средневекового человека отличается от современного?

Критерии выполнения учебного задания:

- точность соотнесения образов в скульптурных композициях храма и тексте романа «Имя розы»;
- объем текстов из списка литературы, с которыми студент ознакомился;
- точность интерпретации символической составляющей образного языка средневекового мира;
- логичность, последовательность, аргументированность и доказательность изложения решения проблемной ситуации.

Вспомогательная информация

«Имя розы» — роман итальянского писателя, философа и специалиста по Средним векам Умберто Эко. Сюжет романа разворачивается в итальянском монастыре XIV в., где происходит серия загадочных убийств. Роман Эко — это не только детектив, но и исследование, наглядно демонстрирующее отличия средневекового мировоззрения от современного. Повествование ведется от имени юного послушника Адсона, глазами которого мы и смотрим на портал аббатства Сен-Пьер в Муассаке, департамент Тарн и Гаронна.

⁴ Эко У. Имя розы [Электронный ресурс]. URL: <http://www.library.fa.ru/files/Eco-rose.pdf>

По преданию, аббатство возникло на том месте, где король франков Хлодвиг после победы над вестготами в 506 г. бросил свое копье со словами: «Здесь будет построена обитель для тысячи монахов в память о моих воинах, погибших в этом сражении».

Церковь строилась в романском, а достраивалась уже в готическом стиле. В первой половине XII в. были созданы рельефы южного портала аббатства, которые, по одной из версий, стали прообразами рельефов портала, описанного в романе «Имя розы».

Практическая работа 13

Литература средневекового Запада

Цели:

- проанализировать основные формы и стилистические особенности светской литературы Средневековья;
- выявить источники возникновения рыцарской литературы Средневековья;
- овладеть навыками анализа литературного текста;
- выработать навык различать жанры и стилистические особенности поэзии трубадуров и рыцарского романа и умение их объяснять и обосновывать.

П л а н

1. Основные особенности литературы средневекового Запада.
2. Лирическая поэзия трубадуров, труверов и миннезингеров. Стилистические особенности и основные жанры.
3. Рыцарский роман: источники, темы и проблемы.
4. Поэзия вагантов как синтез ученой культуры и фольклорной традиции.

Рассмотрение первого пункта плана начинается с сообщения по вопросу. Далее обсуждаются следующие вопросы:

1. Как соотносятся в литературе Средневековья религиозная и светская составляющая?
2. Каков язык средневековой литературы?
3. Назовите основных субъектов литературного творчества в средневековой Европе.

Третий пункт плана «Рыцарский роман: источники, темы и проблемы» рассматривается на примере кейса. Студентам предлагается ответить на следующие вопросы:

1. Основные причины и источники возникновения рыцарского романа.
2. Сравнение образа героя эпоса и рыцарского романа.
3. Как проблемы и темы романа связаны с традицией куртуазной культуры?

Обсуждение темы «Лирическая поэзия трубадуров, труверов и миннезингеров. Стилистические особенности и основные жанры» проходит на основе одноименного кейса.

При обсуждении четвертого пункта плана «Поэзия вагантов как синтез ученой культуры и фольклорной традиции» рассматриваются следующие вопросы:

1. Кто такие ваганты?
2. В чем проявляется синтез «ученой» поэзии и фольклора?
3. Каковы основные темы и проблемы поэзии вагантов?
4. Насколько произведения вагантов-школяров интересны современному студенту?

При подготовке к семинарскому занятию следует ознакомиться с текстами по данной теме, представленными в списке литературы, и сформулировать ответы на поставленные вопросы.

Кейс. ЛИРИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ ТРУБАДУРОВ, ТРУВЕРОВ И МИННЕЗИНГЕРОВ

З а д а н и е: проанализировать стилистические особенности и основные жанры лирической поэзии трубадуров, труверов и миннезингеров.

Цели:

- познакомиться со стилистическими особенностями лирической поэзии трубадуров, труверов и миннезингеров;
- сформировать умение определять жанр предложенного произведения.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

— прочитать тексты исследовательской литературы, предложенные в список литературы и ответить на вопросы:

1. Каковы основные жанры провансальской лирики?
2. Каковы стилистические особенности провансальской лирики?
3. Как связаны поэзия трубадуров и культ Прекрасной Дамы?

— ознакомиться с поэтическими текстами, данными в списке литературы. На основе освоенной литературы и собственного читательского опыта определить жанры предложенных произведений.

После проведения исследования нужно представить отчет, в котором необходимо описать все этапы решения задачи и дать точную характеристику проделанной работы.

Вопросы

1. В чем состоит взаимовлияние куртуазной культуры и провансальской лирики?
2. Каковы основные жанры провансальской лирики?
3. Каковы стилистические особенности провансальской лирики?

Критерии выполнения учебного задания:

— точность выделения особенностей провансальной культуры в тексте лекции и комментаторской литературы;

— объем текстов из списка литературы, с которым студент ознакомился;

— точность и аргументированность выявления жанров и стилистических особенностей поэтических текстов.

Вспомогательная информация

Рыцарская лирика трубадуров (от провансальского *trobar* — находить, создавать, изобретать) существовала на юге Франции, в Провансе, с конца XI по начало XIII в. Прованс в этот период переживал полосу хозяйственного и культурного подъема. Процветали города, а борьба между горожанами и феодалами была значительно ослаблена или вовсе отсутствовала. Прованс был политически независимым краем; это вело к укреплению суверенитета южнофранцузских феодалов, чьи замки превращались в культурные центры, оказывавшие влияние и на города. Прованс тяготел и к религиозной независимости от папского престола, став, в частности, рассадником еретических движений. Наконец,

он поддерживал тесные связи с соседними романскими странами, с мусульманскими народами и с Византией. В этих условиях и возникла лирика трубадуров как одно из классических воплощений становящегося рыцарского мирозерцания.

Лирика трубадуров пережила расцвет в последней четверти XI — начале XIII в., однако ее естественное развитие было прервано Альбигойскими войнами — крестовыми походами северофранцузских феодалов, стремившихся искоренить религиозные ереси. В результате Прованс был разграблен и разрушен, а большинству трубадуров пришлось бежать в Италию, на Пиренеи и в германские земли. Однако их поэзия оказала сильное воздействие на культуру северных завоевателей, где, впрочем, существовала собственная мирозерцательная и поэтическая почва для восприятия трубадурской традиции и где возникла лирика труверов, существовавшая с середины XII до середины XIII в.

Лирика трубадуров и труверов всецело подчинялась жанровому принципу. Во-первых, жанр определялся предметом (темой) изображения, поскольку существовал достаточно ограниченный круг поэтических сюжетов, признанных достойными воплощения и переходивших из произведения в произведение, от поэта к поэту и даже от поколения к поколению; во-вторых, каждый жанр предполагал набор возможных трактовок избранной темы, так что поэт наперед знал, как должна складываться та или иная лирическая ситуация, как должен вести себя тот или иной лирический персонаж; в-третьих, лирика трубадуров располагала арсеналом фиксированных формул (лексических, синтаксических, стилистических и т. п.) для описания любого предмета или персонажа из тех, что входили в область куртуазного мира (так, существовал канон описания Дамы, клеветника-наветчика и т. п.); в-четвертых, жанр определялся характером строфического построения (известно до 500 строфических форм); наконец, поскольку средневековая лирика была неотделима от напева и сами трубадуры были не просто поэтами, но поэтами-композиторами, а их произведения — песнями, то специфика жанра определялась также складываемой трубадуром мелодией. Таким образом, лирика трубадуров имела свою систему жанров.

Поэзия трубадуров представляла собой сознательную и целенаправленную эстетическую «игру», но игру отнюдь не «формалистическую», потому что куртуазная любовь к Даме с абсолютной

полнотой воплощалась именно в акте поэтического творчества: наилучшим образом восславить Даму как раз и значило сложить наилучшую, т. е. наиболее изощренную, песнь в ее честь.

Историко-литературное значение куртуазной лирики огромно. Трубадуры создали первый в Европе образец светской и профессиональной литературы на народном языке; сам этот язык вплоть до XIV в. оставался международным языком куртуазной поэзии: на нем слагали песни не только в Провансе или в Северной Франции, но и в Италии, и в Испании. Он оказал влияние на немецких миннезингеров, на «школу сладостного нового стиля» и на Данте, он лежит у истоков лирики Петрарки и всей петраркистской поэзии эпохи Возрождения.

Кейс. РЫЦАРСКИЙ РОМАН

З а д а н и е: проанализировать источники происхождения, основные темы и проблемы рыцарского романа.

Цель: понять особенности рыцарского романа: основные темы и проблемы.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

- ознакомиться с текстами, относящимися к теме «Рыцарская культура», выделить основные проблемы и стилистические особенности рыцарского романа;
- сравнить образ героя эпоса «Песнь о Роланде» и образ Ивэйна в романе Кретьена де Труа «Ивэйн, или Рыцарь со львом».

Вопросы

1. Каковы исторические корни романа?
2. Определите стилистические и содержательные особенности рыцарского романа?
3. Герой эпоса и герой романа: общее и особенное?

Критерии выполнения учебного задания:

- точность выделения особенностей рыцарской литературы в тексте лекции и комментаторской литературе;
- объем текстов из списка литературы, с которыми студент ознакомился;

- точность интерпретации текстов литературных источников, на которых студент основывает свое решение задачи;
- логичность, последовательность, аргументированность и доказательность изложения решения проблемной ситуации.

Вспомогательная информация

Рыцарский роман — новый эпический жанр, который складывается в европейской литературе в XII в. Первоначально слово «роман» относилось к произведениям, написанным не на латинском, а на одном из романских языков (отсюда же и слово «романс»). Однако позже оно стало обозначать новый эпический жанр, сложившийся в рамках рыцарской куртуазной культуры. В отличие от героического эпоса, соотносимого с мифом, роман соотносим со сказкой. Ядром рыцарского романа становится «авантюра» — соединение двух элементов: любви и фантастики (под фантастикой применительно к этому жанру следует понимать не только невероятное, сказочное, но и необычное, экзотическое). Для читателей (слушателей) рыцарского романа нет необходимости верить в истинность повествования (как это было в ситуации восприятия героического эпоса).

Центральный герой рыцарского романа — рыцарь (идеальный или близкий к идеалу по меркам куртуазии). Он показан в действии — путешествующим в одиночку или с минимальным окружением и совершающим подвиги. Странствия рыцаря — принципиальный момент, организующий структуру «романа дороги»: в ходе передвижений рыцаря открываются возможности в любом количестве эпизодов продемонстрировать его рыцарские качества, рассказать о его подвигах. Фигура рыцаря еще не индивидуализирована (от романа к роману меняются имена главных героев, но их идеализация делает их похожими друг на друга), герой выступает скорее как функция сюжетной конструкции («роман дороги»), но, в отличие от рыцарей из героического эпоса (неопределенно-личной функции эпического мира), герои рыцарских романов наделяются личными мотивами совершения подвигов: не во имя страны, народа, рода, религиозной веры, а во имя Дамы сердца или во имя личной славы.

Важнейшая черта рыцарского романа, отличающая его от героического эпоса, — наличие автора с определенной позицией

и формирующимся авторским началом в выборе героев, сюжетов (которые по его воле могут свободно соединяться, удивляя средневековых читателей новизной и неожиданностью сюжетных поворотов), художественных средств.

В XII в. романы писались стихами (обычно 8-сложник с парной рифмовкой). Особый случай — «Роман об Александре» («Le Roman d'Alexandre», ок. 1175) Ламбера Ле Тора (Lambert Le Tors), законченный после его смерти Александром Парижским (Alexandre de Paris). Он написан 12-сложным стихом с парной рифмовкой и цезурой после 6-го слога. Этот стих по названию романа получил название «александрійский стих» и стал основной художественной формой французских классицистических трагедий и комедий XVII–XVIII вв., использовался в поэтической драме французских романтиков, неоромантиков и неоклассицистов, в творчестве многих французских поэтов и подражавших им поэтов других стран, в том числе и русских. Прозаические романы появились лишь в XIII в.

В XIII в. рыцарский роман переживает кризис, признаками которого становится пародирование куртуазных норм и ценностей (повесть начала XIII в. «Окассен и Николетт» — «Aucassin et Nicolette»). Вместе с тем рыцарский роман еще на протяжении длительного времени остается любимым чтением французов.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Гуревич А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников / А. Я. Гуревич. М., 1989.

Дюби Ж. Время соборов: Искусство и общество 980–1420 годов / Ж. Дюби. М., 2002. Гл. : Собор.

Ильина Т. История искусств. Западноевропейское искусство / Т. Ильина. М., 1993. С. 54–80 // Библиотека Гумер : [электрон. б-ка]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/ilina/03.php (дата обращения: 12.07.2017).

История культуры повседневности : учеб. пособие / под ред. В. П. Большакова, С. Н. Иконниковой. М., 2016. 495 с.

Каган М. С. Введение в историю мировой культуры / М. С. Каган // yanko.lib.ru : [электрон. б-ка]. URL: http://yanko.lib.ru/books/cultur/kagan-vved_v_ist_mir_cult-a.htm (дата обращения: 12.07.2017).

Кожин В. В. Происхождение романа / В. В. Кожин. М., 1962.

Косиков Г. К. Средние века / Г. К. Косиков // История французской литературы : учебник / Л. Г. Андреев, Н. П. Козлова, Г. К. Косиков. М., 1987.

Ле Гофф Ж. Интеллектуалы в Средние века / Ж. Ле Гофф. СПб., 2003 // Библиотека Гумер : [электрон. б-ка]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Goff_Int/01.php (дата обращения: 12.07.2017).

Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада / Ж. Ле Гофф. Екатеринбург, 2005 // Библиотека Гумер : [электрон. б-ка]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Goff/02.php (дата обращения: 12.07.2017).

Ле Гофф Ж. История тела в Средние века / Ж. Ле Гофф, Н. Трюон // e-libra.ru : [электрон. б-ка]. URL: <http://e-libra.ru/read/365592-istoriya-tela-v-srednieveka.html> (дата обращения: 12.07.2017).

Льюис К. С. Аллегория любви / К. С. Льюис [Электронный ресурс] // Льюис К. С. Избранные работы по истории культуры. URL: <http://www.academia.edu/26432784> (дата обращения: 12.07.2017).

Мейлах М. Б. Язык трубадуров / М. Б. Мейлах. М., 1975.

Мелетинский Е. М. Средневековый роман. Происхождение и классические формы / Е. М. Мелетинский. М., 1983.

Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе / А. Д. Михайлов. М., 1976.

Пановски Э. Готическая архитектура и схоластика / Э. Пановски // Библиотека Якова Кротова : [электрон. б-ка]. URL: <http://krotov.info/history/14/pigol/panof2.html> (дата обращения: 12.07.2017).

Пановски Э. Перспектива как символическая форма / Э. Пановски. СПб., 2004.

Поньон Э. Повседневная жизнь Европы в 1000 году / Э. Поньон. Гл. 14 : Все о добрых монахах, гл. 19 : Сеньоры и короли (любое издание).

Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. М., 1974.

Словарь средневековой культуры / под общ. ред. А. Я. Гуревича ; редкол.: М. Л. Андреев, В. Г. Безрогов, М. А. Бойцов [и др.] ; Ин-т всеобщей истории РАН, Ин-т мировой культуры МГУ. М., 2007. 632 с.

Смирнов А. А. Рыцарская литература (XII–XIII вв.) / А. А. Смирнов // История французской литературы : в 4 т. М. ; Л., 1946. Т. 1. С. 72–128.

Средневековая Европа глазами современников и историков / под. ред. А. Л. Ястребицкой. М., 1995. С. 95–134.

Средневековый роман и повесть. М., 1974

Хаксли О. Рай и Ад / О. Хаксли // Библиотека Максима Мошкова : [электрон. б-ка]. URL: <http://lib.ru/INOFAnt/HAKSLI/doors.txt> (дата обращения: 12.07.2017).

Эко У. Имя розы / У. Эко. М., 2004.

Эко У. Средние века уже начались / У. Эко // anthropology : [сайт]. URL: <http://anthropology.ru/ru/texts/eco/midages.html> (дата обращения: 12.07.2017).

Эко У. Эволюция средневековой эстетики / У. Эко. СПб., 2004.

Раздел 5

ИЗУЧЕНИЕ КУЛЬТУРЫ ВОСТОКА В СРЕДНИЕ ВЕКА

Краткая теория

Культуры предшествующего Средневековью этапа — Древнего мира — были фундированы политеистическими мифорелигиозными комплексами. Раздел по культурам средневекового Востока структурирован следующим образом: он включает в себя три культурных региона, сформированных, прежде всего, ареалом распространения **мировых религий — христианства, ислама, буддизма.**

Генезис и история позднеантичной культуры в начале I тыс. н. э. создали условия для размежевания двух ветвей христианства и укоренения их в разных частях Римской империи. Римско-католическая (латинская) версия христианства заложила основы культуры Западной Европы. Это позволило выделить в культурологии западно-христианский тип культуры в рамках средневекового периода. Восточная часть Римской империи уцелела и сохранилась в течение следующей тысячи лет, оформившись в самостоятельный государственно-культурный тип — Византию. Соответственно в регионе, находившемся под политическим, экономическим и культурным влиянием Византии, сложилась ортодоксальная («православная»), греческая версия христианской культуры. Таким образом, восточно-христианская традиция в Средневековье проявилась в культуре Византийской империи и Древней Руси, подключившейся к этой традиции благодаря принятию православия.

Культурологические отличия восточно-христианского пути (греческого) от западно-христианского (латинского) связаны с двумя типами античной культуры и разницей в социальном устройстве. Западноевропейская культура представляет собой корпоративный тип общества, а византийская культура — некорпоративный тип. Отсутствие корпоративного принципа в организации социальной жизни генерировало все основные характеристики культуры:

преобладание вертикальных связей над горизонтальными в экономической, политической, религиозной, интеллектуальной жизни; централизация государственной власти; симфония светской и религиозной властей; тип личности («индивидуализм без свободы» — А. Каждан).

Между религиозными и социокультурными различиями западно-христианского и восточно-христианского типов культуры существует связь. В восточном христианстве, благодаря отказу от поправки «филиокве» («и от сына тоже»), был сделан акцент на ипостаси Святого Духа, что сказалось на абстрактной и повышенно спиритуалистической трактовке всей сферы религиозного культа и искусства: подчеркивание пропасти между божественным и человеческим, пассивность по отношению к социальным и природным преобразованиям и доминирование внутренней активности; скептическое отношение к рациональным способам постижения истины и предпочтение психологических и эстетических способов.

Синтез античной эллинистической философии, христианского религиозного учения и религиозно-мистических практик ближневосточного происхождения осуществился в феномене иконописи. Икона стала культурным феноменом, воплотившим в концентрированном, духовно-практическом смысле основные параметры восточно-христианской традиции. В процессе противостояния иконоборцев и иконопочитателей сформировались основные принципы иконописания как воплощения слова Бога в изображении. Концепция символа Псевдо-Дионисия Ареопагита обосновала особую природу образа в иконе. Организация пространства (композиция) иконы — обратная перспектива дала способ раскрытия движения «от образа к первообразу».

Древнерусская культура рассматривается в контексте восточно-христианского типа культуры. Приняв христианство от Византии, Древняя Русь испытала системное влияние ее культуры (государственная идеология, искусство, религиозная философия и культ). Разделив общие принципы восточно-христианской картины мира (ярко выраженный дуалистический характер ценностей и символов, отсутствие нейтральной семантической зоны), Древняя Русь произвела переработку византийского наследия. Прежде всего это коснулось трансформации греко-византийской традиции монашества и подвижничества. Творчество новых типов святости

(чин страстотерпцев) и интерпретация их как стратегической поведенческой программы (В. Топоров) доказывают своеобразие древнерусской культуры.

Важнейшим каналом трансплантации восточно-христианской традиции стала языковая реформа — создание церковно-славянского языка, что послужило толчком к развитию на Руси книжности и появлению самостоятельной литературы. Возникает феномен диглоссии (культурное двуязычие), функциональное разделение высокого и низкого языков. Церковно-славянский язык, доминирующий в культуре на протяжении семи веков, имел важное значение для формирования культурной идентичности. Особое влияние языковая ситуация оказала на темы и характер древнерусской литературы, на формирование ее традиций: литературоцентризм, публицистичность, актуальность, демократизм, ведущая роль исторического жанра, отсутствие любовной темы, авантюристичности, низкая доля вымысла. Высшей оценкой чтения была его «душеполезность».

Дуалистический характер русской средневековой культуры и инверсия как ведущий способ обновления нашли выражение в феномене антиповедения. Суть явления наиболее концентрированно воплотилась в феномене юродства, трактуемого в контексте апофатической концепции православия и народной культуры.

Арабо-мусульманская средневековая культура сформировалась в процессе арабских завоеваний, когда в результате распространения арабского языка и ислама сложилась культурная общность арабского халифата. Путем сравнительного анализа основных ценностных позиций христианской и мусульманской культур: блаженство и страдание (образы рая и ада), богатство и бедность, истина и ложь — выявляются основные различия и специфика арабо-мусульманской культуры. Главными оказываются принцип неантиномичности и логика сопряжения в процессе взаимодействия противоположных начал в культуре. Снятие антиномичности между разумом и чувством, духом и телом, практическим и возвышенным закреплено в Коране и имеет сакральную санкцию. Существуют способы преодоления антиномий: эстетизация, разнообразие и возвышение телесных потребностей (отношение к еде и сексу), поэтизация «языка тела» в поэзии. Особое влияние на арабское искусство имеют философско-эстетическая доктрина «любви к красоте» и духовные практики суфизма.

Занятие торговлей признается как самое достойное дело настоящего мусульманина. Доминанта торговли и центральная роль купца доказывают фундаментальную роль коммуникации и процедур обмена в арабской культуре. Хитроумие и обман в системе ценностей Арабского Востока имеют положительное значение, что видно в популярных текстах.

Дальневосточная средневековая культура сформировалась как культурная общность благодаря распространению трех источников: буддизма из Индии, конфуцианства и даосизма из Китая. Каждый из этих мировоззренческих (мифологических, философских, религиозных) источников, имея свою специфику, обладал рядом общих признаков, что позволяет вычленить общую культурную базу и объяснить своеобразие типа личности, сложившегося в рамках данного типа культуры.

В даосизме присутствует процессуальный и природоцентричный характер восприятия мира и человека. Основные категории культуры, выработанные конфуцианством, пересекаются с категорией Пути, обосновывают фундаментальное значение культуры и цивилизованности (вэнь) в определении природы человека и установлении гармонии между обществом и природой и внутри общества. Смысл конфуцианской культуры — в исполнении Ритуала (Ли). Буддизм, укоренившийся в культуре Китая и Японии, сделал акцент на индивидуальном преображении человека на пути освобождения его сознания от Я (самости). Между буддистским принципом не-Я, категорией «Путь» (Дао), категорией «буна» (социальная ячейка) обнаруживается сходство в общей системе координат: Другое важнее, чем Я. Соответственно, к особенностям дальневосточного типа личности можно отнести множественность идентичностей и их гибкую сменяемость. Основные отличия дальневосточного типа личности от западного проявляются в контексте сравнения христианского понимания Бога как абсолюта и гаранта неизменной души (Я) и буддистских представлений о бесконечном переселении душ. Идея «постоянных изменений» лежит в основе объяснения адаптивных возможностей дальневосточной культуры.

В художественном творчестве воплощаются основные категории дальневосточной культуры: рефлексивная спонтанность, бесчерновиковость, отсутствие редакции, ансамблевость, сочетание слитности и фрагментарности. Это прослеживается в поэтике

«пути» и импровизационности в стихосложении (рэнга) и прозе (дзуйхицу), параллельной перспективе в живописи («картина-свиток», картина-панорама), принципе маски в театре Но.

Практическая работа 14

Феномен иконы

в контексте восточно-христианской культуры

Цели:

- понять теоретические и культурные основания иконописи;
- научиться использовать освоенные теоретические концепции для анализа конкретных произведений;
- сформировать основные навыки анализа и интерпретации первоисточника.

П л а н

1. Истоки и содержание спора иконоборцев и иконопочитателей по поводу природы божественных изображений.
2. Теория символа Псевдо-Дионисия Ареопагита.
3. Концепция обратной перспективы П. Флоренского.
4. Особенности древнерусской иконописи: Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий.

Аудиторная работа на семинаре организована в форме индивидуальных сообщений по первым трем пунктам. После сообщения докладчику задаются вопросы. В конце семинарского занятия проводится итоговая дискуссия по четвертому пункту «Особенности древнерусской иконописи: Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий».

Практическая работа 15

Арабо-мусульманская средневековая культура

Цели:

- проанализировать особенности арабо-мусульманской культуры на примере конкретных художественных произведений;
- овладеть навыками анализа литературного текста;

— получить навык применения теоретических концепций для анализа литературных текстов;

— получить навыки участия и аргументации своей позиции в научной дискуссии.

Вопросы

1. Каковы историко-политические предпосылки возникновения Ислама в ближневосточном регионе?

2. В чем причина быстрого распространения и развития ислама в ближневосточном регионе?

3. Каково духовное содержание исламского учения?

4. Каковы последствия взаимопроникновения ислама и христианства в период Средневековья?

5. Какова связь ислама и античной традиции?

6. Особенности языковой картины мира арабов.

7. Эстетическая и религиозная картина мира в суфизме.

8. Влияние суфизма на арабскую поэзию. Мотивы, образы, язык арабской и персидской поэзии.

9. Влияние доктрины ислама на изобразительное искусство. Особенности иранской миниатюры и арабески.

10. Музыкальный канон в контексте мировоззренческих особенностей арабской культуры.

Аудиторное занятие проводится в форме свободной дискуссии по заявленным вопросам. В качестве материала для дискуссии используется кейс «Сравнение базовых ценностей христианской и арабской культур».

Кейс. СРАВНЕНИЕ БАЗОВЫХ ЦЕННОСТЕЙ ХРИСТИАНСКОЙ И АРАБСКОЙ КУЛЬТУР

З а д а н и е: составить таблицу, в которой сравнить базовые системы ценностей христианской и арабской культур по следующим критериям: понимание Бога; эсхатология; представления о загробном мире; антропология; этика.

Цели:

— сформировать знание основных особенностей культур христианского и арабского мира;

— выявить схожие черты и основные отличия.

Инструкция

Ознакомиться и прокомментировать цитаты из источников:

Коран, сура «Совет», аят 11 и сура 5, аят 120: «Нет ничего подобного Ему. Он — Слышащий, Видящий» и «Аллаху принадлежит власть над небесами и землей и тем, что в них, и Он мощен над всякой вещью!».

1. В чем смысл этих высказываний?
2. Какова связь исламских традиций, описанных в высказываниях, с принципами христианской и еврейской культуры?
3. Каким образом принцип, о котором говорится в первом высказывании, воплощается в художественных практиках Ближнего Востока?

Нуайм бин Хаммад аль-Хузаи: «Кто уподобляет Аллаха Его творениям, тот является неверующим, и кто отрицает качества, которыми Аллах охарактеризовал Себя, тот также является неверующим. Качества, которыми Аллах охарактеризовал Себя и которыми Его охарактеризовал Его посланник, да благославит его Аллах и приветствует, не подразумевают сходства Аллаха с творениями. И всякий, кто признает качества Всевышнего Аллаха, упомянутые в ясных аятах и достоверных сообщениях, в той форме, которая соответствует величию Аллаха, и отвергает от Всевышнего Аллаха любые недостатки, тот следует прямым путем».

1. В чем смысл этого отрывка? Как следует понимать Аллаха с точки зрения исламского богослова?
2. Каким образом принцип, о котором говорится в отрывке, воплощается в художественных практиках Ближнего Востока?

Практическая работа 16

Дальневосточная средневековая культура

Цели:

- научиться выявлять связь художественной культуры с религиозным и социальным контекстом на примере культур Дальнего Востока;
- приобрести навык аргументации собственной позиции в ходе научной дискуссии;
- выработать комплексный подход к изучению культурных феноменов.

П л а н

1. Принципы художественного творчества в контексте даосизма, конфуцианства и буддизма.
2. Принцип «маски» и его выражение в поведении и в театральной практике. Особенности театра Но.
3. Воплощение понятия «пути» в поэзии рэнга.
4. Параллельная перспектива в живописи и картина мира дальневосточной культуры.
5. Жанр «дзуйхицу»: выражение японского типа личности. «Записки у изголовья» Сэй-Сёнагон.

При обсуждении первого пункта плана акцентируются следующие моменты:

- этическое и эстетическое учение в даосизме;
- этическое и эстетическое учение в конфуцианстве;
- этическое и эстетическое учение в буддизме;
- проблема человека и природы в религиях Дальнего Востока.

Обсуждение второго пункта плана начинается с индивидуального сообщения по теме, участники обсуждения задают докладчику вопросы.

Рассмотрение третьего пункта плана также начинается с индивидуального сообщения по теме и завершается вопросами докладчику.

При обсуждении четвертого пункта плана участникам предлагается ответить на следующие вопросы:

1. В чем особенность параллельной перспективы? Сравните параллельную перспективу с другими известными вам техниками в живописи.
2. Как изображается природа в японской и китайской средневековой живописи? Приведите примеры.
3. Как связано восприятие природы и бытия в дальневосточной культуре?

Обсуждение пятого пункта плана предполагает анализ отрывков из текста первоисточника.

Кейс. ПАРАЛЛЕЛЬНАЯ ПЕРСПЕКТИВА В ЖИВОПИСИ И КАРТИНА МИРА ДАЛЬНЕВОСТОЧНОЙ КУЛЬТУРЫ

З а д а н и е: произвести анализ параллельной перспективы в средневековой живописи стран Дальнего Востока.

Цели:

- познакомиться с особенностями дальневосточной средневековой живописи;
- выяснить, каким образом в ней представлены характерные черты картины мира дальневосточной культуры.

Инструкция

Найдите в сети Интернет следующие произведения японской живописи:

Иллюстрация из свитка «Сказания о Гендзи». 1130 г. Музей Токугава, Япония.

Сесшу Тойо. 1398 г. Национальный музей, Токио.

Сесшу Тойо. Вид на Аmanoхашидате. 1501–1506 гг.

Кано Наизен. Фрагмент рисунка на ширме, изображающий прибытие корабля с Запада. 1570–1616 гг.

Дайте комментарий этим произведениям. Найдите в них черты параллельной перспективы.

Ответьте на вопросы:

1. Каким образом представлена параллельная перспектива в данных изображениях? Приведите конкретные примеры.
2. Каково функциональное значение параллельной перспективы в средневековой дальневосточной живописи?
3. Каким образом в живописи проявляются мировоззренческие основания культур Дальнего Востока?

Критерии выполнения учебного задания:

- точность определения особенностей параллельной перспективы в приведенных изображениях;
- умение распознавать конкретные случаи проявления параллельной перспективы;
- способность произвести анализ произведения в культурологическом контексте;
- логичность, последовательность, аргументированность и доказательность изложения решения проблемной ситуации.

Вспомогательная информация

Параллельная перспектива – способ изображения объемных форм на плоскости, при котором линии боковых поверхностей не имеют обычной точки схода на горизонте и идут в глубину параллельно, отчего плоскости, ими ограниченные, выглядят одинаковыми, симметричными, или билатеральными. Другие названия такой перспективы – билатеральная (от лат. *bis* – «дважды» и *lateralis* – «боковой») и китайская, поскольку она характерна для традиционного искусства Китая и Японии. Параллельную перспективу можно наблюдать в средневековой китайской живописи и японской гравюре на дереве школы *укиё-э*: в изображении объектов архитектуры, своеобразных восточных интерьеров и мебели.

В средневековом Китае и Японии художник во время работы расстилал картину на полу и смотрел на нее сверху вниз, тем самым почти в прямом смысле слова «входил» внутрь пространства изображения, этим объясняется наличие маленьких фигурок людей внутри пейзажа, совмещение множественных горизонтов и пространственных планов.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Анарина Н. Г.* Японский театр Но / Н. Г. Анарина. М., 1984.
- Бертельс А. Е.* Художественный образ в искусстве Ирана IX–XV веков / А. Е. Бертельс. М., 1997.
- Веймарн Б. В.* Классическое искусство стран ислама. Памятники мирового искусства / Б. В. Веймарн. М., 2002.
- Глазеева Д. Г.* Традиционная японская культура. Специфика мировосприятия / Д. Г. Глазеева. М., 2003.
- Григорьева Т. П.* Движение красоты. Размышления о японской культуре / Т. П. Григорьева. М., 2005.
- Классическая японская проза (любое издание).
- Литература Востока. Средние века : тексты. М., 1996.
- Панченко А. М.* Юродивые на Руси / А. М. Панченко // Панченко А. М. Русская история и культура : работы разных лет. СПб., 1999. С. 392–407.
- Традиционное искусство Востока : терминологический словарь. М., 1997.
- Хисматуллин А. А.* Суфизм / А. А. Хисматуллин. СПб., 2003.
- Штайнер Е.* Личность или квазиличность? К проблеме индивидуальности в Японии / Е. Штайнер // Человек и культура. Образ индивидуальности в истории. М., 1990. С. 164–190.
- Шукуров Ш.* Образ человека в искусстве ислама / Ш. Шукуров. М., 2010.

Япония от А до Я : энциклопедия. EdwART. 2009 [Электронный ресурс].
URL: http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc_japan (дата обращения: 12.07.2017).
Японские дзуйхицу. СПб., 1998.
Японская поэзия : сборник. СПб., 2000.

Раздел 6

ИЗУЧЕНИЕ КУЛЬТУРЫ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Краткая теория

Определение Возрождения по отношению к культуре XIV–XVI вв. стало возможным благодаря исследованиям Ж. Мишле и Я. Буркхарда. С точки зрения географических границ выделяется Южное (итальянское) Возрождение и Северное Возрождение (Германия, Нидерланды). Несмотря на споры о «восточном Ренессансе», данная эпоха относится к истории культуры Западной Европы. Понятие Возрождения возникло как определение содержания этой культуры, смысл которого заключается в обращении к культуре античности в качестве утраченного образца и идеала.

В современной истории культуры эпоха Возрождения рассматривается как переходный тип культуры от феодального к буржуазному обществу. «Открытие мира» и «открытие человека», свершившиеся в это время, заложили основы для развития новоевропейской культуры.

Бурное экономическое развитие в эпоху Средневековья определило появление свободных городов, что стало основой культуры Возрождения. Развитие торговли, предпринимательства, товарно-денежных отношений, появление мануфактуры, формирование новых форм социальной, государственной организации началось в это время в крупных городах Италии, а затем и севера Европы.

Выделяются следующие этапы развития итальянского Возрождения: Проторенессанс (последняя треть XIII — начало XIV в.), раннее Возрождение (конец XIV — первые две трети XV в.), Высокое Возрождение (конец XV — начало XVI в.), позднее Возрождение (последние две трети XVI в.). Исторические границы Северного Возрождения определяются XV–XVI вв. В эпоху Возрождения впервые в истории культуры человек во всей его противоречивости и силе был поставлен в центр социокультурных изменений. Это

была эпоха, которая нуждалась в титанах, универсальных культурных героях и которая породила таких героев.

Практическая работа 17

Творчество Данте Алигьери

как начало культуры итальянского Возрождения

Цель: рассмотреть творчество Данте Алигьери в качестве ключевого для формирования культуры итальянского Возрождения.

П л а н

1. Флоренция — колыбель Возрождения. Флоренция и Данте.
2. «Божественная комедия» Данте: между культурой Средневековья и Возрождения. Образ человека и образ мира, символика и смыслы.

Целью обсуждения первого вопроса семинара является определение особенностей эпохи исходя из взаимодействия литературного творчества Данте и его активной жизненной позиции. При рассмотрении этого вопроса необходимо выделить роль Данте в политической жизни Флоренции раннего Возрождения и то, как это повлияло на жизнь писателя.

При анализе второго вопроса следует опираться на текст «Божественной комедии». Это можно сделать в форме докладов студентов по отдельным частям «Божественной комедии» и последующего обсуждения выступлений с акцентом на доминантные образы произведения.

Критерии оценки докладов:

- четкость выделения своеобразия (смыслового и композиционного) произведения Данте, реконструкция особенностей его миропонимания и трактовки образов;
- определение своеобразия языка поэмы: необходимо показать, что Данте Алигьери был создателем итальянского литературного языка и сыграл решающую роль в становлении зарождающейся итальянской литературы Нового времени. Этому должна способствовать и точная подборка цитат из «Божественной комедии», которые приводят студенты в своих докладах.

В результате обсуждения темы семинара должно возникнуть понимание особенностей и значения использования символизма Средневековья, через который прежняя культура «включалась» в новое миропонимание, а также осознание новизны осмысления и выражения в поэзии Данте ценностей, представляющих «модерный», по выражению Вазари, век.

Практическая работа 18

Художественная культура итальянского Возрождения

Цель: рассмотреть развитие искусства итальянского Возрождения от раннего к позднему, показывая исторические особенности художественной культуры Италии этого периода.

П л а н

1. Особенности искусства итальянского Возрождения как воплощение возрожденческого мировоззрения. Художественные открытия в живописи раннего Возрождения.
2. Варианты гуманистического идеала в творчестве Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело Буонаротти.
3. Творчество Тициана, Веронезе, Тинторетто — последние вершины культуры итальянского Возрождения.

При обсуждении темы семинара необходимо раскрыть феномен художественной культуры, сформировавшейся в эпоху итальянского Возрождения. Удобнее это сделать в форме сообщений студентов по творчеству названных в плане семинара художников. Доклады студентов по преимуществу должны быть подготовлены в виде презентаций, представляющих творчество избранного художника. При этом, учитывая, что речь идет о художественной культуре, а не просто о творчестве художника, необходимо показать те социокультурные взаимодействия, которые оказывали непосредственное влияние на творчество названных художников, выделяя особенности духовной культуры и ее институциональные компоненты.

Отдельно имеет смысл остановиться на институте меценатства и патроната, сформировавшемся в эпоху Возрождения, как важном компоненте художественной культуры Италии периода Возрождения.

Критерии оценки докладов: убедительность презентации и четкость определения своеобразия творчества рассматриваемого художника через реконструкцию особенностей его миропонимания и индивидуальную трактовку образов в представленных картинах. Важным в данном случае является анализ социокультурных обстоятельств, например, отношений с церковной и светской властью, которые оказывали непосредственное и определяющее влияние на развитие искусства. Убедительность презентации обеспечит и точная подборка картин для иллюстрации творчества художника.

В плане семинара названы ключевые фигуры соответствующих этапов живописи итальянского Возрождения, но при подготовке докладов студенты могут дополнить характеристику соответствующего периода анализом творчества других, не менее значимых художников. В каждом докладе необходимо обратиться и к современным трактовкам анализируемой живописи.

В результате обсуждения темы семинара должно возникнуть понимание особенностей художественной культуры итальянского Возрождения, полноценно представленной искусством живописи этого периода.

Практическая работа 19

Ф. Рабле и его роман «Гаргантюа и Пантагрюэль» в культуре Северного Возрождения

Цель: рассмотреть особенности культуры Северного Возрождения, представленные в романе Рабле.

П л а н

1. Телемская обитель как модель ренессансного мировидения.
2. Французская университетская среда и ее особенности.
3. Характеры главных героев романа Ф. Рабле.
4. Философское кредо Панурга и особенности ренессансной культуры.

Творчество Ф. Рабле рассматривается литературоведами, историками литературы как выражение Высокого Ренессанса (Л. С. Пинский), как квинтэссенция мировоззрения эпохи. Для

выявления его особенностей словесное искусство, и роман прежде всего, становится адекватной формой анализа.

Семинар может быть построен в форме докладов студентов по каждому из персонажей романа, что позволяет прямо по тексту ответить на поставленные в плане вопросы.

Анализ поставленных вопросов дает возможность показать своеобразие романа, представляющего так называемую смеховую культуру, особенности которой проанализированы в книге М. М. Бахтина. Доклады по данной работе следует включить в обсуждение темы семинара.

В результате семинарского занятия должно возникнуть понимание образов и философской концепции романа Ф. Рабле, в яркой и новой для истории культуры форме осмысляющего противоречия Ренессанса.

Практическая работа 20.

Живопись Северного Возрождения

Цель: выявить особенности картины мира и понимания человека, выраженные в живописи Северного Возрождения.

П л а н

1. Человек между двумя мирами в живописи Нидерландов (И. Босх, П. Брейгель, Р. ван дер Вейден, Ян ван Эйк).
2. Немецкий гуманизм и живопись начала XVI в. (А. Дюрер, Лукас Кранах Старший).

При обсуждении темы семинара необходимо раскрыть характер взаимодействия сюжетов и языка живописи с готической традицией. Удобнее это сделать в форме заслушивания и обсуждения сообщений по творчеству названных художников.

Критерии оценки докладов: четкость выделения своеобразия (смыслового и композиционного) живописи рассматриваемого художника, реконструкция особенностей его миропонимания и индивидуальной трактовки образов в представленных картинах. Этому должна способствовать точная подборка картин для иллюстрации анализа творчества художника.

При обсуждении живописи Яна ван Эйка рассматривается кейс «Анализ картины Яна ван Эйка “Мадонна канцлера Роленна”». Обсуждение второго вопроса проводится в форме сообщения по творчеству А. Дюрера. Этот художник, сформировавшийся в том числе через усвоение итальянской живописи эпохи Возрождения, способствовал широкому развитию жанра гравюры, благодаря которому горожане, прежде всего Нюрнберга, могли приобщаться к творчеству современных художников. Следует обратить внимание на философский смысл гравюр А. Дюрера «Меланхолия», «Четыре всадника Апокалипсиса», «Четыре апостола». Необходимо выделить символическое и актуальное значение каждой гравюры для культуры Возрождения и настоящего времени.

В результате обсуждения темы семинара должно возникнуть понимание особенностей использования символизма средневековой живописью для выражения картины мира, характерной для культуры Северного Возрождения.

Кейс. АНАЛИЗ КАРТИНЫ ЯНА ВАН ЭЙКА «МАДОННА КАНЦЛЕРА РОЛЕНА»

Цель: выявить характерные особенности живописи Северного Возрождения.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

- познакомиться с картиной Яна ван Эйка «Мадонна канцлера Роленна» и с отрывками монографии Йохана Хейзинги «Осень Средневековья»;
- на основании полученной информации выявить особенности живописи Северного Возрождения.

...Современников более всего поражало возвышение канцлера Никола Роленна... выходца из низов, достигшего высочайшего положения в качестве юриста, финансиста и дипломата. Крупнейшие бургундские договоры с 1419 по 1435 г. были делом его рук... «Он имел обыкновение самолично управлять всем и все обдумывать и решать самовластно, будь то дела войны, мира или финансов». Он скопил не слишком безупречными методами несметные богатства, которые расходовал на всякого рода пожертвования. Люди,

однако, говорили с ненавистью о его алчности и высокомерии, ибо не верили в благочестивые чувства, побуждавшие его делать такие пожертвования. Ролен, столь благочестиво преклоняющий колена на луврской картине Яна ван Эйка, которую он предназначал для своего родного города Отена, и столь же благочестиво коленопреклоненный на картине Рогира ван дер Вейдена, заказанной для больницы в Боне, неизменно считался человеком, для которого существует только земное. «Он всегда собирал урожай только лишь на земле, — говорит Шателлен, — как будто земля дана была ему в вечное пользование, в чем рассудок его заблуждался; но он не желал устанавливать ни меры, ни грани в том, чего близящийся конец уже являли взору его преклонные лета». А Жак дю Клерк говорит: «Означенный канцлер почитался одним из мудрейших людей королевства в отношении преходящего, ибо если коснуться духовного, то здесь я умолкаю».

Нужно ли в облике заказчика *Мадонны канцлера Ролена* искать отражение его лицемерной сущности? Выше уже говорилось... о загадочном сочетании мирских грехов: высокомерия, алчности и распущенности — с истовым благочестием и серьезной верой у Филиппа Бургундского и Людовика Орлеанского. К этому же нравственному типу данной эпохи следует, пожалуй, причислить и Никола Ролена. Не так-то просто выявить сущность этих натур, принадлежавших столь далекому веку.

В живописи XV столетия грубо земное соприкасается с крайним выражением мистического. Вера здесь столь непосредственна, что никакие образы не кажутся для этого чересчур чувственными или чересчур приземленными. У ван Эйка и ангелы, и евангельские персонажи облачены в тяжеловесную роскошь негнущихся одежд, расшитых золотом и камнями; чтобы устремиться ввысь, он еще не нуждается в развевающихся тканях и взметенных членах барокко.

Но хотя вера эта сильна и вполне непосредственна, при этом она вовсе не примитивна. В именовании художников XV столетия примитивистами кроется опасность непонимания. «Примитивисты» может означать в данном случае лишь зачинателей, поскольку никакие другие более ранние художники такого рода нам неизвестны; иными словами, значение термина здесь чисто хронологическое. Обычно же наблюдается склонность полагать, что эти художники были примитивны по своему духу. А это совершенно неверно. Дух этого искусства — это дух самой их веры, как он уже был нами описан выше: стремление к наиболее полному образному воплощению всего того, что связано с верой.

В предшествующую эпоху священные изображения пребывали в бесконечной недостижимости, замкнутые и неподвижные.

Затем пришел пафос внутренней близости... Чтобы еще глубже почувствовать страсти, которые испытал Господь, Христа и святых облекали в цвета и формы, которые воображение черпало из земной жизни. Через все небеса устремился щедрый поток всевозможных человеческих образов. И все больше и больше этот поток дробился на бесконечные мелкие ответвления. Постепенно во все более тонкой разработке деталей священное получало образное воплощение до самых мельчайших подробностей. Своими ищущими руками люди совлекали небо на землю...

С искусством ван Эйков живописное воплощение священных предметов доходит до такой степени проработанности и натурализма, которая если и может быть в чисто искусствоведческом смысле названа началом, то, во всяком случае, с точки зрения истории культуры означает конец. Земное воплощение божественного достигает здесь крайнего напряжения: мистическое содержание готово уже выскользнуть из созданных образов, оставив после себя лишь наслаждение красочностью и разнообразием формы.

Свойство безграничной проработки деталей можно продемонстрировать, подвергнув некоторому анализу две картины Яна ван Эйка. Прежде всего рассмотрим **Мадонну канцлера Ролена** из Лувра.

Старательную пунктуальность, с которой выполнены ткани одежды, мрамор колонн и плиток, блеск оконных стекол, молитвенник канцлера Ролена, у любого другого художника, кроме Яна ван Эйка, мы сочли бы дотошным школярством. Есть даже одна деталь, где чрезмерность подробностей и вправду служит помехой: декор угловатых капителей, где словно бы мимоходом изображены изгнание из рая, жертвоприношения Каина и Авеля, выход из Ноева ковчега и грех Хама.

Но лишь за пределами распахнутой залы, которая объемлет основных персонажей, страсть к выписыванию деталей обретает свою полную силу. Там разворачивается вид сквозь колоннаду: самая изумительная перспектива из всего когда-либо написанного ван Эйком. Описание ее мы заимствуем у Дюран-Гревилья...

«Если кто-либо, привлекаемый любопытством, будет настолько неосторожен, что подойдет слишком близко, ну тогда все! Он останется в плену до тех пор, пока напряженное внимание его не ослабнет; его восхитит тонкость деталей; он будет разглядывать, завиток за завитком, корону Девы Марии, это словно пригрезившееся творение ювелирного искусства; фигурку за фигуркой и группы, которые — не отягощая их — заполняют капители колонн; цветок за цветком, лист за листом, все это изобилие фона;

изумленный взор его откроет, между головкой божественного младенца и плечом Девы, в городе с остроконечными крышами домов и изящными колокольнями — громадный собор с многочисленными контрфорсами, широкую площадь, перерезанную надвое лестницей, по которой поднимаются, сходят, бегут бесчисленные тонкие мазки кисти, которые суть не что иное, как живые фигурки; его взгляд обратится к мосту, на который, как на спину ослу, нагружены группы людей, толпящихся там и сталкивающихся друг с другом; он последует вдоль изгиба реки, которую бороздят утлые лодчонки, а посредине, на островке, меньшем ноготка младенца, обрамленный деревьями, возвышается замок сеньора, украшенный множеством башенок; его взгляд перенесется влево, к усаженной деревьями набережной, где прохаживается и гуляет народ; он то и дело будет устремляться вдаль, преодолевая одну за другой вершины зазеленевших холмов, задерживаясь на мгновение на далекой линии заснеженных гор и теряясь затем в бесконечности бледно-голубого неба, где рассеиваются летящие облачка».

И вот чудо: во всем этом, вопреки утверждению ученика Микеланджело, единство и гармония отнюдь не теряются. «И на склоне дня, за минуту до того, как голоса зрителей положат конец вашему созерцанию, взгляните, как этот шедевр преобразается в нежных тонах заката; как его небо делается все глубже и глубже и как основная сцена, цвета которой рассеиваются, погружается в бесконечную тайну Гармонии и Единства...»¹.

Существует теория, согласно которой крест на мосту связан с историей об убийстве Жана (Иоанна) Бесстрашного, отца Филиппа Доброго, на мосту Монтеро 10 сентября 1419 г. Аррасский договор, заключенный Роленом 21 сентября 1435 г., включал пункт о том, что на мосту в память об убийстве должно быть установлено распятие (*Schneider N. The Art of the Portrait: Masterpieces of European Portrait-painting. Taschen, 2002*).

Вопросы

1. Как на картине выражена связь земного и небесного? Каково значение вида из окна?
2. В чем особенности композиции картины?
3. Как специфика живописи Северного Возрождения связана с мировоззрением эпохи?

¹ Хейзинга Й. Осень Средневековья. М., 1988. С. 312.

Вспомогательная информация

Николя Ролен (1376–1462) — бургундский канцлер при Филиппе Добром. Занимал пост 40 лет.

Будучи не дворянином по рождению, стал ближайшим советником герцога, контролировал все стороны жизни страны. В политике действовал достаточно жестко. Разбогател. В родном городе Отёне был известным меценатом. В первую очередь поддерживал строительство и живопись. Жертвовал огромное количество денег церкви во искупление грехов.

В политике главным триумфом канцлера был Аррасский мирный договор. Когда стало ясно, что победа в Столетней войне останется за Францией, Бургундия вышла из союза с Британией и заключила мир с королем Карлом VII. Благодаря Ролену этот договор казался великодушным жестом — за отданные Бургундии пограничные города и извинения французам простили убийство Жана Бесстрашного.

Практическая работа 21

Драматургия Шекспира как выражение коллизий позднего Возрождения

Цели:

- научиться понимать особенности культуры позднего Возрождения и пьес В. Шекспира;
- приобрести навыки культурологического анализа современной художественной жизни, актуализирующей пьесы В. Шекспира;
- выработать навыки сравнительного анализа культуры прошлого и настоящего.

П л а н

1. Особенности культуры позднего Возрождения.
2. Нравственные коллизии позднего Возрождения.
3. Художественные особенности пьес В. Шекспира, которые позволяют осуществлять их многообразные интерпретации в современном искусстве.
4. Многообразие интерпретаций пьес В. Шекспира в современном искусстве и причины актуальности творчества великого драматурга.

При аудиторной работе на семинаре используется метод активных групп: учебная группа делится на 2 проблемные группы, каждая получает свое задание (кейс), которое представляет один из участников группы. Остальные студенты принимают участие в обсуждении.

Обсуждение темы, вынесенной на семинарское занятие, начинается с обсуждения двух кейсов. Участники дискуссии предварительно отвечают на поставленные в кейсах вопросы.

Инструкция

Получив задание, выполните кейс и затем представьте мнения участников вашей группы всей аудитории, обсудите ваше мнение с участниками другой группы.

Наиболее эффективным представляется использование кейсов для самостоятельной и аудиторной работы. На основе обращения к текстам Шекспира, их цитирования, а также сравнения различных интерпретаций — постановок его трагедий можно показать кризис гуманистических ценностей, к которому приходит Ренессанс.

Важным для понимания темы является ответ на вопрос об актуальности произведений Шекспира в XX и XXI вв. Для этого было бы уместно обсудить одну из реализованных театральных постановок Шекспира в Екатеринбурге (спектакли Коляда-театра, например), акцентируя внимание на внутреннем соотношении культурных смыслов эпохи Ренессанса и современности. Обоснованный ответ на вопрос об актуальности Шекспира может служить показателем понимания темы семинара и культуры Ренессанса в целом.

Кейс. ПЬЕСА В. ШЕКСПИРА «ГАМЛЕТ» И ЕЕ СОВРЕМЕННЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Цель: выявить современность пьесы В. Шекспира «Гамлет».

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

- прочитать пьесу *В. Шекспира «Гамлет»*;
- познакомиться со статьей В. Н. Захарова «“Гамлет” на постсоветской сцене»;

— познакомиться с дополнительным информационным материалом — работами Н. Шимадиной «Тень мента Гамлета» и Д. Годер «Менты в Эльсиноре»;

— ответить на следующие вопросы:

1. В чем состоят нравственные коллизии позднего Возрождения? Чем современны коллизии культуры позднего Возрождения?

2. Каковы особенности пьесы «Гамлет», дающие возможности для ее интерпретации?

3. Почему каждое поколение создает свою интерпретацию пьесы В. Шекспира «Гамлет»?

Представьте ваше мнение в своей группе, а также обсудите его с другими студентами.

Критерии выполнения учебного задания:

— количество и точность названных коллизий позднего Возрождения;

— объем текстов, посвященных интерпретациям коллизий позднего Возрождения в пьесах Шекспира на современной сцене;

— точность интерпретации научных концепций, на которых студент основывает свое решение задачи;

— логичность, последовательность, аргументированность и доказательность изложения решения проблемной ситуации.

Кейс. ПЬЕСА В. ШЕКСПИРА «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» И ЕЕ СОВРЕМЕННЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Цель: познакомиться с различными вариантами интерпретации пьесы В. Шекспира «Ромео и Джульетта» в современном кинематографе.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

— прочитать пьесу В. Шекспира «Ромео и Джульетта»;

— познакомиться с фрагментом «Песня Леонардо» из фильма «Ромео и Джульетта» (реж. Фр. Дзеффирелли);

— познакомиться с дополнительными информационными материалами на сайте <http://www.romeo-juliet-club.ru/pressa.html>;

— ответить на следующие вопросы:

1. В чем состоят нравственные коллизии позднего Возрождения? Чем они современны?
2. Каковы особенности пьесы В. Шекспира «Ромео и Джульетта», дающие возможности для интерпретации?
3. Почему каждое поколение создает свою интерпретацию этой пьесы?

Представьте ваше мнение студентам своей группы, а затем обсудите его со студентами другой группы.

Критерии выполнения учебного задания:

- количество и точность названных коллизий позднего Возрождения;
- объем текстов, посвященных интерпретациям коллизий позднего Возрождения в пьесах Шекспира на современной сцене;
- точность интерпретации научных концепций, на которых студент основывает свое решение задачи;
- логичность, последовательность, аргументированность и доказательность изложения решения проблемной ситуации.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Аникст А. А.* Шекспир. Ремесло драматурга / А. А. Аникст. М., 1974. 608 с.
- Антонетти П.* Повседневная жизнь Флоренции во времена Данте / П. Антонетти. М., 2004. 288 с.
- Ауэрбах Э.* Данте — поэт земного мира / Э. Ауэрбах. М., 2004. 205 с.
- Баткин Л. М.* Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления / Л. М. Баткин. М., 1990. 415 с.
- Бахтин М. М.* Творчество Ф. Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. М., 1965. 536 с.
- Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения / О. Бенеш. М., 1973. 222 с.
- Богат Е. М.* Мир Леонардо : филос. очерк : в 2 кн. / Е. М. Богат. М., 1989.
- Бояджиев Г. Н.* Театр английского Возрождения / Г. Н. Бояджиев // Бояджиев Г. Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М., 1981. С. 72–124.
- Брандес Г.* Шекспир: жизнь и произведения / Г. Брандес. М., 1997. 734 с.
- Буркхардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения / Я. Буркхардт ; пер. с нем. С. Бриллианта. Смоленск, 2002. 448 с.
- Гершензон-Чегодаева Н. М.* Средневековая художественная традиция и творчество И. Босха и П. Брейгеля / Н. М. Гершензон-Чегодаева // Искусство Западной Европы и Византии. М., 1978. С. 164–183.

- Данте, Петрарка, Микеланджело. Поэзия Возрождения. М., 2005.
- Ильина Т. В.* История искусства Западной Европы от античности до наших дней : учебник для вузов / Т. В. Ильина. 5-е изд., перераб. и доп. М., 2009.
- Каган М. С.* Введение в историю мировой культуры. 2-е изд. / М. С. Каган. СПб., 2003. Кн. 2. 320 с.
- Козлова С.* Данте и художники Ренессанса / С. Козлова // Дантовские чтения. М., 1993. С. 120–136.
- Либман М. Я.* Дюрер и его эпоха / М. Я. Либман. М., 1972. 240 с.
- Либман М. Я.* Очерки немецкого искусства позднего Средневековья и эпохи Возрождения / М. Я. Либман. М., 1991. 205 с.
- Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. М., 1998. 750 с.
- Микеланджело* и его время. М., 1978. 176 с.
- Мицц Н. В.* Старое и всегда современное: Парадоксы Шекспира / Н. В. Мицц. М., 1990. 125 с.
- Миттельштедт Куно.* Альбрехт Дюрер. Семнадцать цветных таблиц и пятьдесят семь черно-белых иллюстраций / Куно Миттельштедт ; пер. с нем. В. Шлезингер. Берлин, 1982. 15 с. : 29 ил.
- Пинский Л. Е.* Ренессанс. Барокко. Просвещение : Статьи. Лекции / Л. Е. Пинский. М., 2002. 830 с.
- Пинский Л. Е.* Шекспир. Основные начала драматургии / Л. Е. Пинский. М., 1971. 606 с.
- Рабле Ф.* Гаргантюа и Пантагрюэль / Ф. Рабле. М., 1991. 768 с.
- Театр и его история. Театр эпохи Возрождения [Электронный ресурс] // Театр и его история : [сайт]. URL: <http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z00000017/st049.shtml> (дата обращения: 12.07.2017).
- Уоллейс Р.* Мир Леонардо / Р. Уоллейс. М., 1997. 194 с.
- Шведов Ю.* Эволюция шекспировской трагедии / Ю. Шведов. М., 1975. 462 с.
- Шекспир У.* Трагедии. Сонеты / У. Шекспир. М., 1999. 768 с.

Раздел 7

ИЗУЧЕНИЕ КУЛЬТУРЫ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ НОВОГО ВРЕМЕНИ. XVII–XVIII вв.

Краткая теория

Культура XVII в. рассматривается культурологами как особый исторический период. Во-первых, эта культура является продолжением и в то же время отрицанием Возрождения, именно этот век обнажает противоречия в качестве характерных особенностей социокультурного развития, которые обнаруживаются во взаимодействии двух разных типов культур — барокко и классицизма. Во-вторых, культура XVII в. завершает переход к новоевропейской культуре, утверждая ее особенности.

Развитие Европы XVII в. открыто противоречиво, и это системные противоречия социального, духовного, мировоззренческого характера. В XVII в. начинается взаимодействие двух типов общества: формирующегося буржуазного и традиционного феодального. В двух европейских странах — Англии и Голландии свершаются буржуазные революции, во Франции в это время — расцвет абсолютизма. Социальные столкновения сопровождаются острыми религиозными конфликтами в странах Европы уже с конца XVI в. (1572 г. — Варфоломеевская ночь, резня католиков и гугенотов; жестокие суды святой инквизиции: 1599 г. — заключен в темницу Т. Кампанелла, 1600 г. — сожжение Дж. Бруно, 1633 г. — суд над Г. Галилеем).

Культура XVII в. становится переходом к Новому времени, отражающим торжество феодальной реакции, контрреформации и абсолютизма и вместе с тем начало перехода к буржуазному обществу, складывающемуся в недрах абсолютизма.

XVII в. знаменателен и тем, что это время первой научной революции в истории культуры, произошедшей как в естественных, так и в гуманитарных науках. Не случайным в этом отношении является совпадение фигур выдающихся ученых и философов этого времени (например, Декарт, Лейбниц, Бэкон). Происходит

лавинообразное развитие наук о неживой и живой природе и активно начинается процесс их дифференциации. Возникает экспериментальная основа научного знания: проявляются телескоп Галилея и микроскоп Левенгука. Начинается становление нового типа научной деятельности и новой картины мира (Галилей, Кеплер, Торричелли, Паскаль, Гюйгенс, Декарт, Лейбниц, Ньютон, Спиноза). В результате десакрализации, деантропоморфизации и девитализации прежнего миропонимания формируется механическая картина природного и социального мира.

В результате научных открытий резко изменяется место человека в новой системе миропонимания. Представления о бесконечности Вселенной разрушают картину гармоничного, завершенного и неподвижного мира и приводят человека к ощущению потерянности, утраты устойчивой опоры. Открытия науки противоречили привычным зрительным впечатлениям человека, которые, как оказалось, обманчивы. Обнаружение бесконечно малого (клетки) и открытия в области эмбриологии и физиологии уравнивают человека с простейшими формами живого. Образ человека как «мыслящего тростника», находящегося на грани двух бездн — бесконечности и небытия, не случайно возникает у Блеза Паскаля.

В результате в XVII в. складываются две программы деятельности личности, которые будут продолжены в новоевропейской культуре, — эмпирико-сенсуалистическая и рационалистическая.

Барокко и классицизм становятся двумя определяющими, противоположными и активно взаимодействующими типами культуры XVII в., предлагающими свои решения противоречий миропонимания и человеческого существования.

Практическая работа 22

Живопись барокко

Цель: рассмотреть живопись барокко как выражение мировоззрения и миропонимания культуры.

П л а н

1. Творчество П. Рубенса как воплощение барокко.
2. Живопись Д. Веласкеса как единство реализма и барокко.

При обсуждении темы семинара необходимо раскрыть взаимодействие живописи перечисленных художников с культурой барокко, что выражено в сюжетах картин, их композиционном решении, языке. Удобнее это сделать в форме заслушивания и обсуждения подготовленных студентами сообщений по творчеству названных художников, выделяя колористические особенности живописи, приверженность к определенным темам и персонажам.

При обсуждении второго вопроса по живописи Веласкеса предусмотрен кейс «Анализ картин Диего Веласкеса в контексте барокко».

Анализируя живопись Веласкеса, необходимо обратить внимание на стилевое своеобразие его произведений, где барокко взаимодействует с реализмом натуралистического плана и мифологический по смыслу сюжет переплетается с реальной, даже бытовой ситуацией («Пряхи»). В связи с этим нужно вспомнить, что Веласкес стал основателем жанра натюрморта «бодегонес».

В результате обсуждения темы семинара должно возникнуть понимание особенностей живописи барокко и ее значения для утверждения этой культуры.

Кейс. АНАЛИЗ КАРТИН ДИЕГО ВЕЛАСКЕСА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ БАРОККО

Цель: выявить особенности живописи эпохи барокко на основе анализа картин Диего Веласкеса.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

- познакомиться с картинами Д. Веласкеса и фрагментами эссе Х. Ортеги-и-Гассета «Введение к Веласкесу»;
- используя полученную информацию и имеющиеся знания о культуре барокко, ответить на поставленные вопросы.

Отрывок из работы Х. Ортега-и-Гассета «Введение к Веласкесу»:

<...> Когда король попросил — случай довольно редкий — изобразить распятого Христа, Веласкес постарался до предела его очеловечить и поместить на кресте в наиболее удобном положении,

избегая какого-либо выражения страданий, для чего прикрыл половину его лица свисающими волосами.

Несомненно, что в его время публика начинает испытывать усталость от религиозных картин и появляется спрос на другие сюжеты, еще более ирреальные, — сюжеты мифологические. Филипп IV, во всем следовавший моде, попросил Веласкеса написать картины с мифологией. Посмотрите же, как наш художник решает эту задачу, столь чуждую его артистическому кредо. Имея дело с мифологическим сюжетом, Веласкес, вместо того чтобы передать его ирреальную суть, будет искать параллельную сцену в реальной действительности, притянет мифологию к нашему земному миру и включит, искажая ее и снижая, в обычные обстоятельства низменных земных дел. «Вакханалия» итальянских художников будет сведена к будничной сценке — к изображению нищих пьянчуг. Марс станет гротескным образом усатого мужлана. <...>

Замечено, что особое впечатление, производимое любым испанским портретом, выражается в удивлении и в чем-то вроде испуга. У северян, менее привыкших глядеть на эти портреты, чем мы, я и впрямь наблюдал иногда реакцию в виде внезапного испуга, который в большей дозе, но в том же эмоциональном ключе мог бы дойти до того, что мы называем страхом. И действительно, кто бы ни был изображенный, в хорошем испанском портрете, этом чисто световом призраке, заключена драматичность, суть которой самая простая: постоянная драма перехода отсутствия в присутствие, почти мистический драматизм «явления». Навечно запечатлены на полотне фигуры, разыгрывающие акт своего явления нам, и поэтому они подобны призракам. Им никогда не удастся до конца утвердиться в реальности и стать вполне существующими, они все время в состоянии перехода от небытия к бытию, от отсутствия к присутствию. <...>

Когда он начинал, завистники упрекали его, что он пишет только портреты. Им невдомек было, что Веласкес произведет первую великую революцию в западной живописи и что эта революция будет состоять именно в том, что вся живопись станет портретом, то есть индивидуализацией объекта и моментальностью изображенной сцены. Портрет, понятый в таком обобщенном смысле, утрачивал свое традиционное узкое значение и превращался в новое отношение к изображаемому и в новую миссию, возложенную на искусство живописца <...>¹.

¹ *Ортега-и-Гассет Х.* Введение к Веласкесу // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 507–512.

Вопросы

1. Каковы жанровые и сюжетные особенности живописи эпохи барокко?

2. С какими характеристиками связан новый подход к старым сюжетам?

3. Каковы особенности композиционного и образного решения в работах Д. Веласкеса?

4. Как в портретах, написанных Д. Веласкесом, проявляются особенности эпохи?

5. Какие принципы картины мира и особенности мироощущения эпохи барокко находят наиболее яркое отражение в живописи?

Критерии выполнения учебного задания:

— точность определения особенностей живописи эпохи барокко (с опорой на представленные работы Д. Веласкеса и фрагменты эссе Х. Ортеги-и-Гассета);

— способность произвести анализ материала в культурологическом контексте;

— логичность, последовательность, аргументированность и доказательность изложения решения проблемной ситуации.

Вспомогательная информация

Диего Родригес де Сильва Веласкес (1599–1660) — великий испанский живописец. Родился в городе Севилья в Испании. Учился в родном городе у живописцев Франсиско де Эрреры Старшего и Франсиско Пачеко, в 1617 г. получил звание мастера. До 1623 г. Веласкес работал в Севилье. Рано обратившись к кругу новых для испанской живописи тем и образов, он создал галерею ярких, полнокровных народных типов и стал основателем нового жанра «бодегонес» (от испанского *bodegon* — харчевня). В 1623 г. Веласкес переехал в Мадрид и стал королевским живописцем.

На формирование Диего Веласкеса как портретиста огромное воздействие оказала жизнь при королевском дворе. Здесь художник научился постигать глубины человеческого характера, скрытые под маской придворного этикета. Создавая портреты придворных, друзей, учеников, Веласкес накапливал и синтезировал свои наблюдения, отбирал необходимые изобразительные средства. Мудрая непредвзятость и человечность Веласкеса воплотились в его портретах королевских шутов и карликов.

В последние годы жизни Диего Веласкес написал две самые знаменитые свои картины. В картине «Менины» частный эпизод придворного быта предстает как один из моментов общего течения жизни во всей сложности ее взаимосвязанных и изменчивых проявлений. В ином ключе написаны «Пряхи» — сцена в королевской ковровой мастерской с фигурами прях на первом плане и ярко освещенным солнечным светом помещением в глубине композиции, где придворные дамы осматривают готовый ковер, изображающий миф об Арахне — ткачихе, превзошедшей в своем мастерстве богиню Афину.

Практическая работа 23

Театр французского классицизма

Цель: рассмотреть театр французского классицизма как художественную реализацию смыслов классицистской культуры.

П л а н

1. Театр и драматургия в культуре классицизма. Правило трех единств и другие нормы классицистской драматургии.
2. Трагикомедия П. Корнеля «Сид»: постановка и споры о ней.
3. Трагедия Ж. Расина «Федра» как образец проблематики и поэтики классицизма.
4. «Высокая комедия» Ж.-Б. Мольера.

При обсуждении творчества драматургов П. Корнеля, Ж. Расина, Ж.-Б. Мольера необходимо, исходя из особенностей их произведений, раскрыть своеобразие драматургии эпохи классицизма и определить культурные доминанты, свойственные классицизму. Благодаря анализу искусства театра французского классицизма возможна реконструкция хронотопа и основных ценностей этой культуры.

Организационная форма занятия: смешанная форма, включающая работу с кейсовыми заданиями, групповую дискуссию, контрольное мероприятие.

Семинарское занятие проводится в несколько этапов: работа с кейсом «Анализ отрывков из поэмы Н. Буало “Поэтическое искусство”», работа с кейсом «Анализ отрывка из “Мнения Французской

академии по поводу трагикомедии «Сид», в заключение — выводы и обобщения, возможно, в форме контрольного мероприятия.

Контрольное мероприятие

Студентам предлагается тезисно изложить основные черты культуры классицизма: культурные доминанты, главные принципы, ключевые имена и названия произведений. Оптимальное количество тезисов — 10.

Кейс. АНАЛИЗ ОТРЫВКОВ ИЗ ПОЭМЫ Н. БУАЛО «ПОЭТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО»

Цель: выявить основные принципы драматургии и театра эпохи классицизма.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо познакомиться с отрывками поэмы Н. Буало «Поэтическое искусство». На основании полученной информации выявить основные принципы драматургии театра эпохи классицизма.

<...> Когда во Франции из тьмы Парнас возник,
Царил там произвол, неудержим и дик.
Цезуру обойдя, стремились слов потоки...
Поэзией звались рифмованные строки!

<...> Но вот пришел Малерб и показал французам
Простой и стройный стих, во всем угодный музам,
Велел гармонии к ногам рассудка пасть
И, разместив слова, удвоил тем их власть.
Очистив наш язык от грубости и скверны,
Он вкус образовал взыскательный и верный,
За легкостью стиха внимательно следил
И перенос строки сурово запретил.
Его признали все; он до сих пор вожатый;
Любите стих его, отточенный и сжатый,
И ясность чистую всегда изящных строк,
И точные слова, и образцовый слог!

<...> Законам языка покорствуйте, смиренны,
И твердо помните: для вас они священны.

Гармония стиха меня не привлечет,
Когда для уха чужд и странен оборот.
Иноязычных слов бегите, как заразы,
И стройте ясные и правильные фразы.
Язык должны вы знать: смешон тот рифмоплет,
Что по наитию строчить стихи начнет.

<...> Поэты, в чьей груди горит к театру страсть,
Хотите ль испытать над зрителями власть,
Хотите ли снискать Парижа одобренье
И сцене подарить высокое творенье,
Которое потом с подмостков не сойдет
И будет привлекать толпу из года в год?
Пускай огнем страстей исполненные строки
Тревожат, радуют, рожают слез потоки!
Но если доблестный и благородный пыл
Приятным *ужасом* сердца не захватил
И не посеял в них живого *состраданья*,
Напрасен был ваш труд и тщетны все старанья.
Не прозвучит хвала рассудочным стихам,
И аплодировать никто не станет вам;
Пустой риторики наш зритель не приемлет:
Он критикует вас иль равнодушно дремлет [1].
Найдите путь к сердцам: секрет успеха в том,
Чтоб зрителя увлечь взволнованным стихом.

<...> Пусть вводит в действие легко, без напряженья
Завязки плавное, искусное движенье.
Как скучен тот актер, что тянет свой рассказ
И только путает и отвлекает нас!
Он словно ощупью вкрут темы главной бродит
И непробудный сон на зрителя наводит!
Уж лучше бы сказал он сразу, без затей:
— Меня зовут Орест иль, например, Атрей, —
Чем нескончаемым бессмысленным рассказом
Нам уши утомлять и возмущать наш разум [2].
Вы нас, не мешкая, должны в сюжет ввести.
Единство места в нем вам следует блюсти,
За Пиренеями рифмач [3], не зная лени,
Вгоняет тридцать лет в короткий день на сцене.
В начале юношей выходит к нам герой,
А под конец, глядишь, — он старец с бородой.
Но забывать нельзя, поэты, о рассудке:

Одно событие, вместившееся в сутки,
В едином месте пусть на сцене протечет:
Лишь в этом случае оно нас увлечет.

Невероятное растрогать неспособно.
Пусть правда выглядит всегда правдоподобно:
Мы холодны душой к нелепым чудесам,
И лишь возможное всегда по вкусу нам.

Не все события, да будет вам известно,
С подмостков зрителям показывать уместно:
Волнует зримое сильнее, чем рассказ,
Но то, что стерпит слух, порой не стерпит глаз [4].
Пусть напряжение доходит до предела
И разрешается потом легко и смело.
Довольны зрители, когда неожиданный свет
Развязка быстрая бросает на сюжет,
Ошибки странные и тайны разъясняя
И непредвиденно события меняя.

<...> Любовь, томимую сознанием вины,
Представить слабостью вы зрителям должны.
Герой, в ком мелко все, лишь для романа годен.
Пусть будет он у вас отважен, благороден,
Но все ж без слабостей он никому не мил.
Нам дорог вспыльчивый, стремительный Ахилл;
Он плачет от обид — нелишняя подробность,
Чтоб мы поверили в его правдоподобность;
Нрав Агамемнона высокомерен, горд;
Эней благочестив и в вере предков тверд.
Герою своему искусно сохраните
Черты характера среди любых событий.
Его страну и век должны вы изучать:
Они на каждого кладут свою печать.

<...> Чтоб вас венчали мы восторженной хвалой,
Нас должен волновать и трогать ваш герой.
От недостойных чувств пусть будет он свободен
И даже в слабостях могуч и благороден!
Великие дела он должен совершать
Подобно Цезарю, Людовику под стать,
Но не как Полиник и брат его, предатель:
Не любит низости взыскательный читатель [5].

Нельзя событиями перегружать *сюжет*;
Когда Ахилла гнев Гомером был воспет,
Заполнил этот гнев великую поэму.
Порой излишество лишь обедняет тему.

Пусть будет слог у вас в повествование сжат,
А описаниями пышен и богат:
Великолепия достигнуть в них старайтесь,
До пошлых мелочей нигде не опускайтесь.
Примите мой совет: поэту не к лицу
В чем-либо подражать бездарному глупцу,
Что рассказал, как шли меж водных стен евреи,
А рыбы замерли, из окон вслед глаза [6].
Зачем описывать, как, вдруг завидев мать,
Ребенок к ней бежит, чтоб камешек отдать?
Такие мелочи в забвенье быстро канут.

<...> Коль вы прославиться в Комедии хотите,
Себе в наставницы природу изберите.
Поэт, что глубоко познал людей сердца
И в тайны их проник до самого конца,
Что понял чудака, и мота, и ленивца,
И фата глупого, и старого ревнивца,
Сумеет их для нас на сцене сотворить,
Заставив действовать, лукавить, говорить.
Пусть эти образы воскреснут перед нами,
Пленяя простотой и яркими тонами.
Природа, от своих бесчисленных щедрот,
Особые черты всем людям раздает,
Но подмечает их по взгляду, по движениям
Лишь тот, кто наделен поэта острым зрением,

Нас времени рука меняет день за днем,
И старец не похож на юношу ни в чем².

[1] Намек на трагедию Корнеля «Отон» (1664), значительную часть которой занимают политические споры трех министров.

[2] Весь отрывок направлен опять-таки против трагедий Корнеля так называемой «второй манеры», с необыкновенно сложной и запутанной завязкой, которая обычно излагается в пространном вступительном монологе.

² Буало Н. Поэтическое искусство // Электронная б-ка «Нестор». URL: http://libelli.ru/works/boilau_n.htm (дата обращения: 12.07.2017).

[3] Имеется в виду Лопе де Вега (1562–1635) — знаменитый испанский драматург, пьесы которого были широко известны во Франции и вызвали немало подражаний. В своем стихотворном трактате «Новое искусство сочинять комедии в наши дни» (1609) Лопе де Вега отвергает классическую драматургию античного образца, в частности, правило трех единств. Пьесы Лопе де Вега и других испанских драматургов «золотого века» считались во Франции в XVII–XVIII столетиях образцом «неправильной» драматургии и впоследствии были подняты на щит романтиками в их борьбе против классического канона.

[4] Правило, утвердившееся в поэтике классицизма еще до Буало. Так, у Корнеля в «Горации» (1640) герой убивает свою сестру за сценой, откуда слышится ее предсмертный крик (д. IV, явл. 5). Еще чаще подобные моменты переносятся в рассказ какого-нибудь действующего лица: классический пример — рассказ Терамена о гибели Ипполита («Федра» Расина, д. V, явл. 6).

[5] Полиник и Этеокл — сыновья Эдипа. Их распре посвящены трагедия Эсхила «Семеро против Фив», поэма Стация (I в. н. э.) «Фиваида». На этот же сюжет написана первая, неудачная, трагедия Расина «Фиваида, или Враждующие братья» (1664). Возможно, что цитированные строки заключают косвенный упрек Расину за неудачно выбранную тему.

[6] Выпад против Сент-Амана и его поэмы «Спасенный Моисей». Буало критикует Сент-Амана за пристрастие к внешним бытовым деталям, неуместным в большом эпическом полотне.

Вопросы

1. В чем особенности представленного фрагмента (жанровые, стилевые, образные)?

2. Каких правил должен придерживаться драматург, по мнению Н. Буало, чтобы создать совершенное произведение?

3. В какой степени драма должна быть ориентирована на зрителя и как?

4. Каким образом выделенные принципы организации драматического произведения передают особенности культуры классицизма?

Критерии выполнения учебного задания:

— точность определения принципов драматургии, присущих эпохе классицизма (с опорой на приведенные фрагменты);

— способность произвести анализ материала, используя культурологический контекст;

— логичность, последовательность и аргументированность изложения решения проблемной ситуации.

Вспомогательная информация

Никола́ Буало́-Депре́о (фр. Nicolas Boileau-Despréaux; 1 ноября 1636, Париж – 13 марта 1711) — французский поэт, критик, теоретик классицизма.

Самое знаменитое сочинение Буало — поэма-трактат в четырех песнях «Поэтическое искусство» (фр. «L'art poétique») — представляет собой подведение итогов эстетики классицизма. Буало исходит из убеждения, что в поэзии, как и в других сферах жизни, выше всего должен быть поставлен *bon sens*, разум или здравый смысл, которому должны подчиниться фантазия и чувство. Как по форме, так и по содержанию поэзия должна быть общепонятна, но легкость и доступность не должны переходить в пошлость и вульгарность, стиль должен быть изящен, высок, но в то же время прост и свободен от вычурности и трескучих выражений.

Кейс. АНАЛИЗ ОТРЫВКА ИЗ «МНЕНИЯ ФРАНЦУЗСКОЙ АКАДЕМИИ ПО ПОВОДУ ТРАГИКОМЕДИИ “СИД”»

Цель: определить причины споров вокруг пьесы П. Корнеля «Сид» в контексте основных принципов классицистской драматургии.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо познакомиться с отрывками из «Мнения Французской академии по поводу трагикомедии “Сид”». На основании полученной информации определить основные принципы классицистской драматургии и прояснить причины споров вокруг пьесы П. Корнеля «Сид».

Критика «Сиды» французской академией (1638)

Природа и правда придают вещам определенную ценность, которая не может изменяться под влиянием случая или частного мнения. Судить о вещах по тому, чем они кажутся, а не по тому, чем они являются на самом деле, — значит заранее осуждать самого себя.

Можно думать, правда, что мастера искусства не вполне солидарны в вопросе о его задачах. Одни из них, чересчур склонные к развлечением, хотят, чтобы главной целью драматической поэзии было удовольствие; другие утверждают, что истинная задача

поэзии — приносить пользу. Но хотя они и высказывают противоположные мнения, в общем те и другие говорят одно и то же.

Сторонники удовольствия подразумевают такое удовольствие, которое является не врагом, а орудием добродетели, ибо незаметно излечивает человека от его дурных привычек, и полезно потому, что честно.

С другой стороны, развлечение уже само по себе является пользой или, во всяком случае, ее источником.

Поэтому мы можем единогласно признать, что в театре хороша та пьеса, которая доставляет разумное удовольствие.

Но ничто беспорядочное не может никому нравиться. Если и случается иногда, что пользуются успехом пьесы неправильные, то это происходит либо потому, что они в чем-нибудь являются верными правилам, либо в силу каких-нибудь исключительных достоинств, которые так увлекают ум, что он долго не замечает идущих рядом с ними искажений. Если же, наоборот, некоторые правильные пьесы не удовлетворяют нас, то в этом виноваты не сами правила, а авторы, коих бесплодный ум не сумел найти достаточно богатый материал для их произведений.

Если сюжет «Сида» можно считать неудачным, то мы полагаем, что это не потому, что в нем не было настоящей завязки, а потому, что он неправдоподобен.

Насколько мы можем судить о том, как понимал Аристотель правдоподобие, он признавал только два вида правдоподобного: обыденное и необыкновенное. Под обыденным понимается то, что случается с людьми в соответствии с их званием, возрастом, характером и страстями; так, например, купец ищет прибыли, ребенок совершает опрометчивые поступки. Необыкновенное — это то, что случается редко и противоречит обычному порядку вещей; так, например, если ловкий и злой человек оказывается обманутым или сильный человек побежденным. К необыкновенному относятся все неожиданные события, приписываемые случаю, но не противоречащие естественному ходу вещей.

Для того чтобы действие было правдоподобным, нужно правильно соблюдать время, место, условия, в которых оно происходит, эпоху и нравы. Главное же нужно, чтобы каждый персонаж действовал согласно своему характеру и злой, например, не имел добрых намерений. Стремиться к точному соблюдению всех этих правил заставляет нас то, что не существует иного пути к созданию произведений прекрасных, изумляющих и пленяющих душу и наилучшим образом дающих поэзии возможность приносить пользу.

На этом основании мы говорим, что сюжет «Сида» порочен в самой существенной своей части, потому что ни обыденное,

ни необыкновенное в нем не правдоподобны. Характер девушки, которая изображается добродетельной, не выдержан здесь потому, что она решается выйти замуж за убийцу своего отца. Такой оборот дела не оправдывается к тому же и никаким случайным, непредвиденным, но вытекающим из всей цепи событий обстоятельством. Наоборот, девица соглашается на этот брак, только повинаясь овладевшему ею чувству. Развязка всей интриги построена на неожиданном несправедливом притязании Родриго, требующего брака, о котором, по существу, он не должен был бы и помышлять. Мы должны признать, однако, что так как все эти события действительно имели место, это делает ошибку поэта более простительной, чем если бы сюжет был им вымышлен.

Но мы утверждаем, что не всякая правда хороша для театра. <...> Бывает правда чудовищная, которую надо изгонять для блага общества, или если ее нельзя совсем скрыть, то говорить о ней как о явлении ненормальном. В таких случаях главным образом поэт и бывает вправе предпочесть правде правдоподобие и лучше разрабатывать сюжет вымышленный, но разумный, чем правдивый, но не отвечающий требованиям разума.

Итак, было бы несравненно лучше при разработке сюжета «Сиды» погрешить против истины. Пусть бы в конце пьесы обнаружилось, что граф — не родной отец Химены; или что он, вопреки ожиданию, не умер от раны; или, наконец, что от брака Родриго и Химены зависело спасение государства. Все это, повторяем, было бы более простительно, чем перенесение на сцену подлинного исторического события во всей его неприглядности.

Одно из основных правил подражательной поэзии — это не перегружать произведение таким множеством материала, которое лишает поэта возможности придать ему необходимое изящество и развернуть действие надлежащим образом.

Автор проявил недостаток мастерства в том, что он заключил в двадцать четыре часа столько значительных событий и не сумел построить свои пять актов иначе, как нагромодив их один на другой в такой короткий промежуток времени. Еще худшей ошибкой было допустить, чтобы Химена дала согласие на свой брак с Родриго в тот же день, когда он убил графа. Это превосходит всякое правдоподобие...

Что же касается вопроса о том, виноват ли поэт, соединив на протяжении одного дня события, на самом деле происходившие в разное время, то мы считаем, что нет, если это сделано разумно и касается происшествий мало известных или незначительных. Поэт должен соблюдать только правдоподобие исторических

событий, но не делаться рабом тех обстоятельств, которые сопутствовали им в действительности. <...>

Разбирая характер Химены, нельзя отрицать, что, вопреки скромности, свойственной ее полу, она чересчур пылкая влюбленная и притом обладает извращенной натурой. Как бы ни была велика ее страсть, несомненно, что она не должна была отказываться от мести за смерть отца, а тем более давать согласие на брак с его убийцей. В этом отношении ее поведение следует считать по меньшей мере неприличным, если не развратным. Этот губительный пример делает все произведение порочным и уводит его от главной цели поэзии — приносить пользу. Это не значит, что нельзя достигнуть пользы, показывая дурные нравы, но в таком случае необходимо, чтобы в конце они были наказаны, а не вознаграждены, как в данном произведении.

Эпизод с инфантой мы считаем лишним, так как этот персонаж никак не способствует и не препятствует заключению брака Химены и Родриго, а лишь показывает нам наивную страсть, кстати сказать, совершенно не подобающую принцессе, так как предметом ее является юноша, ничем еще не выказавший своих доблестей. Нам известно, конечно, что не все эпизоды, хотя бы даже ненужные для развития сюжета, должны быть изгоняемы из поэтического произведения, но мы знаем также, что допустимы они только в поэзии эпической; в драме же их можно терпеть только в редких случаях...³

Вопросы

1. Какие особенности пьесы П. Корнеля подвергаются критике со стороны Французской академии?
2. Чем руководствуется академия в критическом разборе пьесы и что считает главным предназначением драматического искусства?
3. О каких главных принципах драматургии эпохи классицизма можно говорить на основании приведенного отрывка?

Критерии выполнения учебного задания:

— точность определения принципов драматургии, присущих эпохе классицизма (с опорой на приведенные фрагменты);

³ Из «Мнения Французской академии по поводу трагикомедии «Сид»» («Sentiments de l'Académie Française sur la tragi-comédie du Cid», 1638). Перепечатано в книге: *Corneille P. Oeuvres complètes, publiées par Ch. Marty-Laveaux, collection «Les Grands Écrivains de la France»*. 1862. Vol. 12. P. 465.

- способность произвести анализ материала, используя культурологический контекст;
- логичность, последовательность и аргументированность изложения решения проблемной ситуации.

Вспомогательная информация

Трагедию «Сид» (которую сам драматург определял как «трагикомедию», подчеркивая счастливый финал, невозможный для трагедии) Корнель написал в 1636 г., находясь в Руане. Главным героем пьесы стал герой испанской Реконкисты Родриго Диас, известный как Сид Кампеадор, а в качестве литературного материала для обработки Корнель использовал испанские романсы и драму испанца Гильена де Кастро «Молодость Сиды».

Хотя основные требования канонов французского драматургического искусства в «Сиде» были соблюдены, Корнель творчески переосмыслил их. Так, принцип «единства дворца» он трактовал как «единство города», а общая продолжительность сценического действия составляла не сутки, а 30 часов. Эти отступления стали формальным поводом для критики пьесы, среди претензий к которой были также «нескромное» поведение главной героини, побочная сюжетная линия влюбленной в Родриго инфанты и неправдоподобное нагромождение событий.

Подлинная причина нападок, однако, лежала в плоскости политики, а не искусства. Выбор испанцев в качестве героев драмы, показывающей их смелыми и благородными людьми, был нехотая для кардинала Ришелье – бывшего литературного покровителя молодого драматурга. Ришелье, фактический правитель Франции, вел с Испанией борьбу за влияние в Европе, и ему не нужна была пьеса, показывавшая испанцев в положительном ключе. Кроме того, непокорный характер главного героя тоже вызывал опасения. Французская академия, основателем которой был Ришелье, с его подачи осудила сюжет и развязку «Сиды», отрицательно пьесу оценили и такие драматурги, как Жорж де Сюдери и Жан Мере. Корнель был также обвинен в плагиате из-за заимствований из пьесы Гильена де Кастро. При этом широкая публика приняла пьесу настолько восторженно, что в речь даже вошел оборот «прекрасно, как “Сид”». Тем не менее для Корнеля «Сид» стал последней созданной трагикомедией.

Практическая работа 24

Феномен галантной культуры и ее воплощение в искусстве рококо

Цель: рассмотреть особенности художественно-стилевого воплощения галантной культуры.

П л а н

1. Особенности литературы рококо. «Манон Леско» аббата Прево: любовь шевалье де Грие и Манон Леско, галантный стиль романа. Конфликт ценностей аристократии и человека формирующегося буржуазного общества.

2. Живопись Ф. Буше, О. Фрагонара, А. Ватто: основные сюжеты, особенности колорита и композиции.

Рассматривая литературу рококо, необходимо вычленить особенности повествования, выстроенного как прямая речь главных героев, содержание повести, посвященной попытке объяснить жизненную коллизию, вызванную прихотливыми поворотами чувства любви, вокруг которого выстроена жизнь главного героя, трактовку этого чувства автором. Исходя из анализа повести, необходимо определить особенности галантной культуры: хронотоп, основные ценности, понимание человека.

Ответ на второй вопрос предполагает выполнение кейсового задания «Феномен галантной культуры и ее воплощение в искусстве рококо» в форме обсуждения-дискуссии.

Организационная форма занятия — смешанная, включает выступление с сообщениями по первому вопросу, работу с кейсовыми заданиями, групповую дискуссию.

Кейс. АНАЛИЗ ЖИВОПИСИ РОКОКО В КОНТЕКСТЕ ОСОБЕННОСТЕЙ ГАЛАНТНОЙ КУЛЬТУРЫ

Цель: определить характерные черты галантной культуры и их воплощение в искусстве рококо.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

— познакомиться с картинами таких живописцев, как А. Ватто, Ф. Буше, О. Фрагонар, а также с отрывками из монографии М. И. Козьяковой «История. Культура. Повседневность. Западная Европа: от античности до XX века» (гл. «Галантный век»);

— посмотреть фильм «Опасные связи» (реж. С. Фрирз, 1988);

— проанализировав представленный материал и используя имеющиеся знания о галантной культуре, ответить на поставленные вопросы.

<...> Галантный век, утомленный и пресыщенный собственной искусственностью, стремится «назад, к природе». Идиллические мотивы простой и естественной жизни на лоне природы звучат не только в призывах философов эпохи Просвещения. Они пронизывают весь быт того времени, приобретая различные формы стилизации: от пастушеской идиллии, когда пресыщенная аристократия разыгрывает пасторальные сюжеты и мнит себя свободной от уз светского общества, до серьезности физиократов, находящей отклик у образованной публики. Это — Мария Антуанетта, доящая коров и сбивающая масло в Трианоне, пасторальные картины Ф. Буше, ставшие чрезвычайно модными, а также деревенская жизнь, которой отдавалось предпочтение. Мечта о жизни на лоне природы, возникающая от столкновения с искусственным ритуалом, возмещала отсутствие наивности и простоты. <...>

Галантный век провозгласил своим девизом «наслаждение», и общество самозабвенно ему последовало. Многочисленные примеры подобного поведения можно найти в литературе, в мемуарах того времени. Проявления эротики эстетизируются, возникает так называемая «эстетика будуара». Флирт — наиболее популярное развлечение. Нравы становятся все более свободными, а добродетель, верность, целомудрие кажутся скучными и вызывают насмешку. Порок идеализируется в духе культа «наслаждения». Из любви устраняются все грубое, опасное, сильные и глубокие переживания, в том числе ревность. Ритуал любовной игры особо утонченный, рафинированный: не целеустремленный натиск, а множество мелких нападений, изящное пикирование, кокетливые выпады. Среди атрибутов — мушки, веера, платки, маски... <...>

Другой характерный момент галантного обихода — ритуал леве, утреннего туалета дамы. Она вынуждена была посвящать своему туалету долгие часы, и именно они стали официальным временем для визитов. Как правило, чем знатнее была дама, тем больше людей участвовало в церемонии. В эти часы совмещали

приятное с полезным — не только флиртowali, но и занимались делами: отдавали распоряжения, выслушивали предложения модисток, торговцев, знакомились с образцами предлагаемых товаров. Муж при этом присутствовал редко, обычно женщину окружали друзья, по количеству которых можно было судить о популярности хозяйки дома, ее положении в обществе. <...>⁴

Вопросы

1. Каким образом доминанты галантной культуры представлены в живописи рококо?
2. Каковы сюжетные, композиционные и образные особенности живописи рококо?
3. О каких стилевых особенностях искусства рококо можно говорить на основе представленного материала?

Вспомогательная информация

Рококо (Рососо, от *rocaille*, рокайль — декоративный мотив в форме раковины) — стиль в искусстве, зародившийся во Франции в начале XVIII в. и распространившийся по всей Европе. Отличается грациозностью, легкостью, интимно-кокетливым характером. Придя на смену барокко, рококо явился одновременно и логическим результатом его развития, и его художественным антиподом. С барочным стилем рококо объединяет стремление к завершенности форм, однако если барокко тяготеет к монументальной торжественности, то рококо предпочитает изящество и легкость. Более темные цвета и пышная, тяжелая позолота барочного декора сменяются светлыми тонами — розовыми, голубыми, зелеными, с большим количеством белых деталей. Для рококо характерны гедонистические настроения, уход в мир иллюзорной и идиллической театральной игры, пристрастие к идиллически-пасторальной и чувственно-эротической сюжетике.

З а д а н и е: ознакомиться с репродукциями живописных произведений (в Интернете), определить год создания картины, ее местоположение:

Буше Ф. Фонтан любви.

⁴ Козьякова М. И. История. Культура. Повседневность. Западная Европа: от античности до XX века. М., 2013. С. 388–400.

Буше Ф. Летняя пастораль.
Буше Ф. Дама за туалетом.
Ватто А. Пасторальные танцы.
Ватто А. Компания на лоне природы.
Фрагонар О. Поцелуй украдкой.

Критерии выполнения учебного задания:

- точность определения особенностей галантной культуры и их проявления в живописи рококо;
- способность произвести анализ материала в культурологическом контексте;
- логичность, последовательность, аргументированность и доказательность изложения решения проблемной ситуации.

Практическая работа 25

Философский роман в культуре французского Просвещения

Цель: рассмотреть особенности появившегося в XVIII в. жанра философского романа, выразившего рационалистическую доминанту культуры.

П л а н

1. Расцвет романного жанра в век Просвещения: предпосылки, особенности, разновидности.
2. Философские повести Вольтера как выражение философского сознания: герои, сюжет, концепция.

Для культуры Просвещения, доминантой которой является рационализм, развитие искусства литературы оказалось столь же доминантным. Не случайно именно в XVIII в. рождается и расцветает романский жанр во всех его разновидностях вплоть до философского романа.

На семинаре на примере философских романов Вольтера необходимо показать отличие философской разновидности этого жанра литературы, где главным героем становится мысль, а не люди и обстоятельства.

Семинар строится как обсуждение-дискуссия по сообщениям-докладам студентов.

Практическая работа 26

«Фауст» Гете — эпопея европейской культуры Нового времени

Цель: рассмотреть «Фауста» Гете как роман-концепцию, как своеобразный итог эпохи Просвещения.

П л а н

1. История создания романа Гете «Фауст» и его сюжет.
2. Образы Фауста и Мефистофеля. Фауст и Маргарита: соотношение разума и чувства.
3. Концепция «Фауста»: проблемы духовного развития европейского общества в конце эпохи Просвещения.

Начинать анализ романа Гете нужно с рассмотрения исторических обстоятельств его возникновения. Это произведение Гете многосложно. На семинаре необходимо представить итоги уже имеющихся исследований романа. В своих докладах студенты должны дать анализ работ, указанных в списке литературы.

Смысловой центр этого семинара — рассмотрение «Фауста» Гете в форме обсуждения кейса «Образы Фауста и Маргариты: соотношение разума и чувства».

По завершении семинара у студентов должно возникнуть понимание противоречивых, по сути, кризисных итогов эпохи рационализма, представленных в культуре XVIII в.

Кейс. ОБРАЗЫ АУСТА И МАРГАРИТЫ: СООТНОШЕНИЕ РАЗУМА И ЧУВСТВА

Цель: рассмотреть особенности образов Фауста и Маргариты, опираясь на комментарии, иллюстрации и картины по мотивам трагедии И. В. Гете «Фауст».

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

— познакомиться с представленными отрывками из монографии Л. Е. Пинского «Ренессанс. Барокко. Просвещение», иллюстрациями Эжена Делакруа и картинами, изображающими героев «Фауста» И. В. Гете;

— используя представленный материал и имеющиеся знания, ответить на поставленные вопросы.

<...> Фауст подвергается трем испытаниям — три цели стоят перед ним. Первая — это мир Маргариты — живые наслаждения. Вполне естественно, что он, кабинетный ученый, уставший от науки, отворачивается от нее — от знания и от сухого его древа обращается к живому древу жизни, к жизни в самых элементарных ее формах. Здесь он проходит три стадии. Вино — погребок Ауэрбаха, мир кутил, грубого наслаждения. Кухня ведьмы — низменные инстинкты. Здесь он видит образ Маргариты и желает испытать самое высокое из чувственных наслаждений — любовь. Для этого он становится юным. Маргарита заполняет его жизнь. От погребка Ауэрбаха он обращается к женской любви, и Маргарита становится для него символом счастья. Она — символ женщины. В ее образе Гёте создает характернейший и идеальнейший тип женщины, соответствующий не только немецким, но и общечеловеческим представлениям. Надо быть таким Всечеловеком, как Фауст, чтобы полюбить Женщину Маргариту. <...>

Маргарита хоть и необразованна, но не глупа. Она судит инстинктом, чутьем. Развитие образа предполагает отход от этих черт женственности, но в то же время — это и отход от добродетелей мещанского мира. Поэтому не случайно, что литература Нового времени, отыскивая идеал женственности, обращается к миру Гретхен. К образу Гретхен, образу чистой женственности, Гёте не прибавил ничего, что могло бы его украсить, — он сам достаточно прекрасен. Гретхен наивна и в своей вере в Бога. Пантеизм Фауста «вежливый атеизм» она принимает за настоящую веру. Ее характеризует существо женственности — преданность до самозабвения. Гретхен преданная дочь, сестра и больше всего — любящая женщина. Она отдает Фаусту все, не требуя ничего взамен, не жалуясь. <...>

Фауст не может остановиться на любви к женщине, обрести в этой любви смысл жизни. Он должен оставить Гретхен, это логично и необходимо для развития драмы. При неэстетическом отношении к Фаусту его можно осудить, но такого поступка требует неумолимая концепция трагедии. Гретхен чувствует это и в состоянии безумия не идет за Фаустом. Она сознает, что роль ее в жизни Фауста завершена. Ее мир — малый мир, и в большом мире ей делать нечего. Мефистофель говорит: «Она погибла». «Нет, спасена», — отвечает голос свыше⁵.

⁵ Пинский Л. Е. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 2002, С. 755–756.

Вопросы

1. О каких особенностях образов Фауста и Маргариты можно говорить, опираясь на представленный материал?
2. С помощью каких изобразительных средств переданы характерные черты героев на иллюстрациях и картинах?
3. Каково соотношение разумного и чувственного в характерах героев? Что доминирует в их образах?

Критерии выполнения учебного задания:

- точность в определении особенностей образов Фауста и Маргариты;
- способность произвести анализ материала в культурологическом контексте;
- логичность, последовательность, аргументированность и доказательность изложения решения проблемной ситуации.

Вспомогательная информация

Фауст — герой немецких народных легенд и произведений мировой литературы и искусства, один из вечных образов; символ неукротимого стремления человека к истине, ради которого он готов жертвовать не только всем достигнутым в земной жизни, но и душой. О союзе Фауста с Мефистофелем впервые рассказано в немецкой народной книге «История о докторе Фаусте» (XVI в.), к легенде о Фаусте обращался К. Марло (XVI в.). Всемирно известны роман «Фауст» И. В. Гете (и одноименная опера Ш. Гуно), роман «Доктор Фаустус» Т. Манна.

Практическая работа 27

Город в культуре русского Просвещения

Цели:

- рассмотреть историю возникновения Петербурга как столицы России Нового времени;
- рассмотреть особенности пространства Петербурга как новоевропейской столицы;
- научиться через архитектуру понимать культурные смыслы исторического и современного городского пространства.

П л а н

1. Город в истории культуры: значение, функции, типы.

2. Русское градостроительство XVIII в.: традиции и новации. От города-крепости к открытому городу. Изменение Москвы и других городов в эпоху русского Просвещения.

3. Петербург — город открытого типа: особенности планировки, масштабность пространства, новые доминанты. Основание города, его развитие и роль в культуре XVIII в.

Обсуждение темы, вынесенной на семинарское занятие, начинается с обсуждения первого и второго вопросов плана, затем предполагается выполнение кейса «Петербург — город нового типа». Студенты отвечают на поставленные в кейсе вопросы, представляют полученные результаты и обсуждают их.

Рассмотрение третьего вопроса может быть дополнено видеорядом архитектуры Петербурга или видеофрагментами фильма о Петербурге.

Кейс. ПЕТЕРБУРГ — ГОРОД НОВОГО ТИПА

З а д а н и е: анализ градостроительных особенностей Петербурга в контексте развития русского Просвещения.

Цель: рассмотреть градостроительные особенности Петербурга, опираясь на топографические планы XVIII в.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

- познакомиться с фрагментами монографии Б. И. Краснобаева «Русская культура второй половины XVII — начала XIX в.»;
- найти топографические планы Санкт-Петербурга и Москвы XVIII в., провести их сравнительный анализ;
- используя полученную информацию и имеющиеся знания о культуре Просвещения, ответить на поставленные вопросы.

<...> Петербург демонстративно строился как город новой культуры. Сравним впечатления современников. К. де Бруин с Ивана Великого увидел в первую очередь церковные купола. А в Петербурге с самой высокой колокольни Петропавловского

собора открывался совсем иной вид. «Петербург имеет вид овала и занимает огромное пространство. Во многих местах он еще неплотно застроен. Крепость, где находится колокольня, построена у самой Невы и имеет несколько толстых и высоких каменных бастионов, уставленных большим числом пушек... Васильевский остров, где находится дом князя Меншикова и выстроено уже много других больших зданий... Город по правую сторону реки, где Адмиралтейство, прорезан многими каналами... Еще прекрасный вид на совершенно прямую аллею». Это выдержки из дневника камер-юнкера Голштинского герцога, прибывшего в Петербург свататься за старшую дочь Петра I Анну. <...>

То, что наметилось в Москве — стремление к «регулярности», т. е. к рациональной планировке, единообразию стиля, одинаковой высоте зданий, ширине улиц и пр. — все это нашло дальнейшее развитие в Петербурге. В градостроительных и архитектурных формах новой столицы зримо воплощалась идея величия государства, преобразований, становления светской культуры. <...>

Петербург не зря называли «окном в Европу». Сам идейно-художественный замысел этого города утверждал европейский характер русского государства и его культуры⁶.

Вопросы

1. Какие особенности пространства в целом и его планировки представлены на топографических планах Петербурга?

2. В чем отличия между градостроительными особенностями Петербурга и Москвы?

3. Какие культурные доминанты находят отражение в типе планировки и застройки Петербурга? Сравните с культурными основаниями, определяющими характерные черты центральной части Москвы на топографическом плане.

4. Каковы культурные особенности «города нового типа»?

Критерии выполнения учебного задания:

— точность определения градостроительных особенностей Петербурга;

— умение производить сравнительный анализ;

— способность анализировать материал в культурологическом контексте;

⁶ Краснобаев Б. И. Русская культура второй половины XVII – начала XIX в. М., 1983. С. 99.

— логичность, последовательность, аргументированность и доказательность изложения решения проблемной ситуации.

Вспомогательная информация

Петербург основан 16 (27) мая 1703 г. В 1706 г. для руководства строительством была учреждена Канцелярия городских дел. В 1714 г. для концентрации строительных усилий был принят указ, воспрещающий возводить каменные дома где-либо в государстве, кроме Петербурга. В 1715–1717 гг. созданы планы центра Петербурга на Васильевском острове: один с прямоугольной сетью улиц и каналов (архитектор Д. Трезини; этот план лежит в основе существующей планировки), другой — основанный на абстрактной идеальной схеме овального в плане города-крепости (архитектор Леблон; этот план был отвергнут Петром I).

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Аббат Прево. История кавалера де Грие и Манон Леско (любое издание).

Аникст А. А. Творческий путь Гете / А. А. Аникст. М., 1986. Ч. 5 : Веймарский классицизм.

Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А. А. Аникст. М., 1967.

Бахмутский В. Я. Пороги культуры / В. Я. Бахмутский. М., 2005.

Бояджиев Г. Н. Мольер. Исторические пути формирования жанра высокой комедии / Г. Н. Бояджиев. М., 1967.

Бояджиев Г. Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров / Г. Н. Бояджиев. М., 1981.

Буало Н. Поэтическое искусство / Н. Буало // Нестор : [электрон. б-ка]. URL: http://libelli.ru/works/boilau_n.htm (дата обращения: 12.07.2017).

Власов В. В. Стили в искусстве : словарь / В. В. Власов. СПб., 1998. Т. 1–2.

Вольтер. Кандид. Простодушный / Вольтер. М., 1985.

Гете И. В. Избранные произведения : в 2 т. / И. В. Гете. М., 1985. Т. 2 : Фауст / пер. Б. Пастернака.

Гутнов А. Э. Мир архитектуры: лицо города / А. Э. Гутнов, В. Л. Глазычев. М., 1990.

Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко / Ж. Делез. М., 1997.

Западноевропейская художественная культура XVIII века. М., 1980.

Иконников А. В. Петербург и Москва (К вопросу о русской градостроительной традиции) / А. В. Иконников // Эстетическая выразительность города / отв. ред. докт. ист. наук О. А. Швидковский. М., 1986. С. 103–129.

- Иконников А. В.* Тысяча лет русской архитектуры / А. В. Иконников. М., 1990.
- Ильина Т. В.* История искусства Западной Европы от античности до наших дней : учебник для вузов / Т. В. Ильина. 5-е изд., перераб. и доп., М., 2009.
- История всемирной литературы. М., 1984. Т. 5.
- Каган М. С.* Введение в историю мировой культуры / М. С. Каган. Кн. 2. СПб., 2003. Лекция 19, разд. : Основные противостояния в культуре XVII века, XVII век как переход в переходе // yanko.lib.ru : [электрон. б-ка]. URL: http://yanko.lib.ru/books/cultur/kagan-vved_y_ist_mir_cult-a.htm (дата обращения: 12.07.2017).
- Каган М. С.* Град Петров в истории русской культуры / М. С. Каган. СПб., 1996.
- Каган М. С.* Град Петров / М. С. Каган. СПб., 2003.
- Козьякова М. И.* История. Культура. Повседневность. Западная Европа: от античности до XX века / М. И. Козьякова. М., 2002.
- Корнель П.* Сид / П. Корнель // Корнель П. Пьесы / пер. М. Лозинского. М., 1984.
- Косарева Л. М.* Социокультурный генезис науки Нового времени / Л. М. Косарева. М., 1989.
- Краснобаев Б. И.* Русская культура второй половины XVII — начала XIX в. / Б. И. Краснобаев. М., 1983.
- Лебедевский М. С.* Портреты Рубенса / М. С. Лебедевский. М., 1991.
- Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи / А. В. Михайлов // Михайлов А. В. Языки культуры. М, 1997. С. 112–175.
- Мокульский С. С.* Хрестоматия по истории западноевропейского театра / С. С. Мокульский. М., 1952. Т. 1.
- Мольер Ж. Б.* Собрание сочинений : в 2 т. Т. 1, 2 / Ж. Б. Мольер ; пер. А. В. Федорова // Lib.ru: Библиотека Мошкова : [электрон. б-ка]. URL: http://az.lib.ru/m/molxer_z/ (дата обращения: 12.07.2017).
- Ортега-и-Гассет Х.* Воля к барокко. Введение к Веласкесу / Х. Ортега-и-Гассет // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 151–154, 492–514.
- Пилявский В. И.* История русской архитектуры / В. И. Пилявский, А. А. Тиц, Ю. С. Ушаков. М., 2003.
- Пинский Л. Е.* Ренессанс. Барокко. Просвещение : Статьи. Лекции / Л. Е. Пинский. М., 2002. С. 751–768.
- Расин Ж.* Федра / Ж. Расин // Расин Ж. Трагедии / пер. М. А. Донского // Lib.ru: Библиотека Мошкова : [электрон. б-ка]. URL: http://www.lib.ru/INOOLD/RASIN/rasin1_05.txt (дата обращения: 12.07.2017).
- Саваренская Т. Ф.* История градостроительного искусства. Поздний феодализм и капитализм : учебник для вузов / Т. Ф. Саваренская и др. М., 1989. Гл. 2, ч. 1 и 2.
- Свасьян К. А.* Иоганн Вольфганг Гете / К. А. Свасьян. М., 1989.
- Театр французского классицизма. М., 1976.
- Якимович А.* Художник и дворец. Диего Веласкес / А. Якимович. М., 1989.

Раздел 8

ИЗУЧЕНИЕ КУЛЬТУРЫ XIX — НАЧАЛА XX в.

Краткая теория

Культура XIX в. представлена двумя типами культур — романтизмом и реализмом. И романтизм, и реализм, с одной стороны, спорят с открытиями предшествующего Просвещения, с другой — продолжают традиции Нового времени. Романтизм оппозиционен рационалистической доминанте Просвещения, а реализм, напротив, продолжает традиции немецкой классической философии, в частности, придерживается ее установок на поиски причинно-следственных связей. Романтизм старается игнорировать социальные обстоятельства жизни человека, столь важные для Просвещения, уповая в первую очередь на свободную волю, а реализм, напротив, использует исторические и бытовые обстоятельства в виде главной объяснительной схемы действий человека.

Принципиально различно отношение романтизма и реализма к буржуазному миру. Если для романтиков «...лучше мерзостный порок, / Разбой, насилие, грабеж, / Чем счетоводная мораль / И добродетель сытых рож!», то культура реализма пытается бесстрастно изучать буржуазный мир и его пороки.

Неудачи Великой французской буржуазной революции, показавшие невозможность на практике преобразовать мир на разумных началах, создать равные стартовые возможности для всех, защитить равные естественные права, повлияли на формирование романтического миропонимания.

Романтизм как универсальный тип культуры (философия, искусство, образ жизни) зарождается в 90-е гг. XVIII в. и развивается до 30-х гг. XIX в. Теоретическая база романтизма разрабатывается интеллектуалами Йенского кружка в Германии (братья Шлегели, Новалис). Ход их рассуждений таков: «Если царство разума и справедливости невозможно построить на практике, то остается

возможность построить его идеально, в мечтах, фантазиях, воображении». Так царство идеала торжествует над царством прагматизма и буржуазной корысти, а главной мировоззренческой установкой становится *принцип двоемирия*. Еще одна важная черта романтического миропонимания — *романтическая ирония* как теоретическая и жизненная стратегия. Именно принцип двоемирия позволяет считать художественную деятельность наивысшей, поскольку она и есть — мир идеала, в котором возможна свобода (Гейне, Гофман). Романтики не принимают буржуазную реальность и ее систему ценностей, поэтому главными объектами их критики становятся филистеры (обыватели).

Таким образом, романтизм явился реакцией европейской духовности на бездуховность и прозаизм буржуазной действительности. Романтизм породил и особый тип мироощущения, в основе которого лежит противоречивость (жажда одиночества и трагические переживания по его поводу, любовь и разочарование, революционный порыв и апатия).

Романтизм охватил все уровни существования человека и общества: начавшись как деятельность интеллектуалов, он стал мироощущением, системой жизненных ориентиров многих тысяч людей; начавшись как тип миропонимания, он стал особым образом жизни, программой поведения, а тип романтической личности стал явлением культуры.

Реализм как тип культуры был реакцией на буржуазные революции 1848–1849-х гг. в Европе. Во второй половине XIX в. происходит упрочение роли буржуазии. Получив политическую власть в большинстве стран Западной Европы, буржуазия стала конструировать и свою ценностную модель, в первую очередь нравственную. Так сформировалась буржуазная этика, в основе которой лежали понятия пользы, корысти, меркантилизма. Меркантилизация межличностных отношений — проблема, прекрасно представленная в произведениях Бальзака, Флобера, Диккенса и др. Межличностные отношения проверялись экономическим успехом, особенно это хорошо видно на изменениях института брака. Последний понимался как выгодное коммерческое предприятие. Буржуазный образ жизни, доминантой которого был утилитаризм, превратил спорт и активный отдых в выгодное вложение средств. Реалистическая культура была связана с бытом буржуа:

буржуазной модой, увлечением спортом, коллекционированием, антиквариатом, путешествиями.

Культура реализма обусловлена научно-промышленным переворотом в странах Европы и США. Открытия Ома, Фарадея, Максвелла, Менделеева, Кекуле, Герца и других использовались на практике, в результате чего появились новые средства связи — телеграф, радио, телефон, новые виды транспорта (паровоз и пароход). Железные дороги стали мощным источником модернизации культуры. Распространение новых средств связи и передачи информации формировало и новый образ жизни, в котором путешествие становилось его неотъемлемой частью. Огромную роль в возникновении нового типа культуры сыграло изобретение фотографии (Дагер, 1838 г.) как попытки фиксации объективной информации. Фотография оказала влияние на книгопечатание, журналистику, юриспруденцию. Технические открытия привели и к возникновению кино, одного из главных искусств будущего XX в.

На становление нового типа культуры повлияли философские системы Гегеля (принципы историзма и детерминизма), Маркса (о роли народных масс в историческом процессе, о значении практики в познании) и позитивизма (роль факта в познании, установка на эмпирические знания, принцип экономии мышления, политизация и социологизация сознания, в том числе и художественного).

Основными ценностными установками реализма стали установки на факт, объективизм, на практику и познание. Если романтизм критиковал буржуазный прагматизм, то в реализме наблюдается прагматично-материалистическая доминанта.

Художественная культура реализма отличается усложненной структурой: появляются новые виды искусства — художественная фотография, кино; новые жанры — оперетта, детектив; огромную роль начинает играть институт художественной критики (В. Г. Белинский, В. И. Стасов). Именно критика формирует стиль художественной жизни, ее содержание. Реализм в искусстве начинается с расширения предмета искусства. Те сферы, к которым романтизм относился с подозрением и брезгливостью, реализм объявляет важнейшими: социальная жизнь, материальные аспекты человеческого существования, и прежде всего тело, природа, физиология. Эти исследовательские области породили «натуральную школу» (Э. Золя, Г. Мопассан), жанр «физиологического очерка» (В. Дорошевич).

Расширение предмета искусства происходило и за счет обращения к теме труда. Труд перестал быть предметом эстетизации, он изображался как необходимая, но при этом невероятно мучительная сфера человеческой жизни (роман Э. Золя «Жерминаль», картина И. Е. Репина «Бурлаки на Волге»).

Искусство понималось как познание, отсюда и уподобление художника ученому-естествоиспытателю, бесстрастно препарирующему реальность. К чисто научному интересу прибавлялся критический пафос, критическое отношение к действительности стало главной отличительной установкой художников реализма, названного критическим.

Культ естественно-научного познания оказал влияние и на возникновение последнего реалистического стиля — живописи импрессионистов. Импрессионисты — исследователи света, их живопись связана с новым освещением Парижа. Они исследовали связь восприятия, впечатления с освещенностью, отсюда — и новизна, и богатство видения мира в импрессионистической живописи (К. Моне, Э. Дега, К. Писарро, О. Ренуар). Импрессионисты своей критикой академического искусства, желанием «влиться» в современный жизненный поток поддерживали протестный характер реалистического искусства.

Искусство импрессионистов и постимпрессионистов находится между реализмом и новым типом художественного сознания, а затем и новым стилем культуры — стилем **модерн**, ознаменовавшим расставание с культурой XIX в.

Последние десятилетия XIX в. отмечены попыткой выйти за рамки двух культурных парадигм — *романтической* и *реалистической*. Субъективным планом первой была разочарованность, вторая же (реалистическая) воплощалась в тотальном прагматизме. Выход из этих состояний (пессимизма и прагматичной самоуверенности) культура нашла в новом стиле, стиле модерн (modern — современный).

Стиль модерн имеет разные названия («ар нуво» во Франции, «сецессион» в Австрии, «югендштил» в Германии, «стиль либерти» в Италии, «стиль Тиффани» в США), он стал интернациональным стилем культуры. У этого стиля были объективные экономические основания — серьезные финансовые возможности профсоюзов развитых стран, что привело к большому строительству доходных

домов. В то же время мировоззренческой базой нового стиля были идеи социалистов (Моррис, Рескин), желавших снять социальные противоречия с помощью преобразования среды. Красивая и демократичная среда — основа для снятия социальных противоречий. Также на возникновение нового стиля оказала влияние философия жизни (Шопенгауэр, Ницше), предлагавшая в качестве детерминант социального развития энергию воли, аполлонического и дионисийского начал.

Одним из главных мировоззренческих принципов стиля модерн был панэстетизм как установка на преобразование жизни по законам красоты. Это выразилось во внедрении эстетическо-художественных компонентов в практику, результатом была попытка соединить утилитарное и эстетическое.

Практическая работа 28

Мироощущение и миропонимание романтизма

Цель: рассмотреть особенности мироощущения и миропонимания романтизма на материале романтической литературы, привлекая для анализа новеллы Э. Т. А. Гофмана и поэзию Г. Гейне.

П л а н

1. Романтическое двоемие и критика социальной действительности и филистерства в творчестве Э. Т. А. Гофмана.
2. Поэзия Г. Гейне как воплощение романтического мироощущения и миропонимания. Основные сюжеты и темы романтической поэзии.
3. Ирония как форма и способ романтического мироотношения (проза Э. Т. А. Гофмана, поэзия Г. Гейне).

При обсуждении темы семинара необходимо раскрыть содержание рассматриваемых литературных произведений: начиная с сюжета, показать трактовку героев автором, авторское отношение к ним, свое собственное отношение к персонажам и миру, в котором они живут. Рассмотреть кейс «Определение значения автора в культуре романтизма».

Критерии оценки выступлений: четкость выделения своеобразия (смыслового и композиционного) избранного литературного

произведения, реконструкция особенностей миропонимания автора и индивидуальной трактовки образов. В сообщении уместно цитирование текстов литературных произведений и комментарии к ним.

Опираясь на литературу, рекомендованную к семинару, необходимо раскрыть особенности романтической иронии, являющейся главным для романтиков способом миропонимания и мироотношения. Причем в раннем романтизме ирония носит общемировоззренческий характер, в позднем романтизме ирония переносится в поле самосознания личности, выполняя роль ее психологической и интеллектуальной самозащиты перед лицом трагического понимания неосуществимости романтических идеалов. Рассмотрение романтической иронии необходимо построить на анализе работ Фридриха Шлегеля (см. список литературы).

В результате обсуждения темы семинара должно возникнуть понимание художественного мира романтизма как воплощения мироосознания и мироощущения романтиков.

Кейс. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЗНАЧЕНИЯ АВТОРА В КУЛЬТУРЕ РОМАНТИЗМА

Инструкция

1. Опираясь на текст лекции, сформулируйте особенности мировоззрения, присущего представителям романтизма.

2. Прочтите стихотворение Г. Гейне «Погодите!». Ответьте на вопрос: «Как характеризует фигуру автора в культуре романтизма данное стихотворение?»

Г. Гейне

Погодите!

Из-за того, что я владею
Искусством петь, светить, блистать,
Вы думали, — я не умею
Грозящим громом грохотать?
Но погодите: час настанет, —
Я проявлю и этот дар.
И с высоты мой голос грянет,
Громовый стих, грозы удар.
Мой буйный гнев тяжел и страшен,

Дубы расколет пополам,
Встряхнет гранит дворцов и башен
И не один разрушит храм.

3. Прочтите стихотворение М. Лермонтова «Поэт». Определите, какие отличительные черты культуры романтизма присущи автору.

М. Лермонтов

Поэт

Отделкой золотой блистает мой кинжал;
Клинок надежный, без порока;
Булат его хранит таинственный закал –
Наследье бранного востока.

Наезднику в горах служил он много лет,
Не зная платы за услугу;
Не по одной груди провел он страшный след
И не одну прорвал кольчугу.

Забавы он делил послушнее раба,
Звенел в ответ речам обидным.
В те дни была б ему богатая резьба
Нарядом чуждым и постыдным.

Он взят за Тереком отважным казаком
На хладном трупе господина,
И долго он лежал заброшенный потом
В походной лавке армянина.

Теперь родных ножен, избитых на войне,
Лишен героя спутник бедный,
Игрушкой золотой он блещет на стене –
Увы, бесславный и безвредный!

Никто привычно, заботливой рукой
Его не чистит, не ласкает,
И надписи его, молясь перед зарей,
Никто с усердьем не читает...

В наш век изнеженный не так ли ты, поэт,
Свое утратил назначение,
На злато променяв ту власть, которой свет
Внимал в немом благоговенье?

Бывало, мерный звук твоих могучих слов
Воспламенял бойца для битвы,
Он нужен был толпе, как чаша для пиров,
Как фимиам в часы молитвы.

Твой стих, как божий дух, носился над толпой;
И, отзыв мыслей благородных,
Звучал, как колокол на башне вечевой,
Во дни торжеств и бед народных.

Но скучен нам простой и гордый твой язык,
Нас тешат блёстки и обманы;
Как ветхая краса, наш ветхий мир привык
Морщины прятать под румяны...

Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк?
Иль никогда, на голос мщенья,
Из золотых ножен не вырвешь свой клинок,
Покрытый ржавчиной презренья?..

4. Прочтите отрывок из автобиографического произведения
Б. Пастернака «Охранная грамота»:

Я отказался от романтической манеры. Так получилась неромантическая поэтика «Поверх барьеров». Но под романтической манерой, которую я отныне возбранял себе, крылось целое мировосприятие. Это было понимание жизни как жизни поэта. Оно перешло к нам от символистов, символистами же было усвоено от романтиков, главным образом немецких. Это представление владело Блоком лишь в течение некоторого периода. В той форме, в которой оно ему было свойственно, оно его удовлетворить не могло. Он должен был либо усилить его, либо оставить. Он с этим представлением расстался. Усилили его Маяковский и Есенин.

В своей символике, то есть во всем, что есть образно соприкасающегося с орфизмом и христианством, в этом полагающем себя в мерила жизни и жизнью за это расплачивающемся поэте, романтическое жизнепонимание покоряюще ярко и неоспоримо. В этом смысле нечто непреходящее воплощено жизнью Маяковского и никакими эпитетами не охватываемой судьбой Есенина, самоистребительно просящейся и уходящей в сказки. Но вне легенды романтический этот план фальшив.

Поэт, положенный в его основание, немислим без непоэтов, которые бы его оттеняли, потому что поэт этот не живое,

поглощенное нравственным познанием лицо, а зрительно-биографическая эмблема, требующая фона для наглядных очертаний. В отличие от пассионалий, нуждавшихся в небе, чтобы быть услышанными, эта драма нуждается во зле посредственности, чтобы быть увиденной, как всегда нуждается в филистерстве романтизм, с утратой мещанства лишаящийся половины своего содержания.

Зрелищное понимание биографии было свойственно моему времени. Я эту концепцию разделял со всеми. Я расставался с ней в той еще ее стадии, когда она была необязательно мягка у символистов, героизма не предполагала и кровью еще не пахла. И, во-первых, я освобождался от нее бессознательно, отказываясь от романтических приемов, которым она служила основанием. Во-вторых, я и сознательно избегал ее, как блеска, мне неподходящего, потому что, ограничив себя ремеслом, я боялся всякой поэтизации, которая поставила бы меня в ложное и несоответственное положение¹.

Вопросы

1. В чем заключается критическое отношение Б. Пастернака к поэзии романтизма?

2. Какая точка зрения на значение автора кажется вам убедительнее?

3. Какие особенности авторской интонации стихотворения М. Лермонтова в сравнении со стихотворением Г. Гейне вы могли бы отметить?

Критерии выполнения учебного задания:

— точность определения особенностей поэзии романтизма (с привлечением приведенных фрагментов текстов);

— способность произвести анализ произведения, исходя из миропонимания автора;

— логичность, последовательность и аргументированность ответов на поставленные вопросы.

¹ *Пастернак Б.* Охранная грамота [Электронный ресурс]. URL: <https://predanie.ru/pasternak-boris-leonidovich/book/73385-ohrannaya-gramota> (дата обращения: 12.07.2017).

Практическая работа 29

Поэзия русского романтизма

Цель: раскрыть своеобразие культуры русского романтизма, реконструируя поэтический мир русских романтиков.

П л а н

1. Ведущие темы русской романтической поэзии (творчество Жуковского, Лермонтова, Баратынского, Фета, Тютчева — по выбору).

2. Свообразие героя русской романтической поэзии. Поэма М. Ю. Лермонтова «Мцыри».

3. Особенности русского романтизма: «Нет, я не Байрон, я другой» (М. Лермонтов). На примере конкретных стихотворений показать своеобразие мироощущения и миропонимания русских поэтов-романтиков.

Занятие можно начать с раскрытия ведущих тем русской романтической поэзии, обращаясь последовательно к русским поэтам-романтикам. Удобнее это сделать в форме заслушивания и обсуждения подготовленных студентами сообщений, рассматривающих творчество поэтов-романтиков.

Опираясь на литературу, рекомендованную к семинару, студенты должны раскрыть основные черты романтической поэзии, являющейся главным жанром литературы романтизма, а также, исходя из особенностей развития России, объяснить, почему романтизм в России формировался дольше, чем в Западной Европе, и как эта культура взаимодействовала с обществом России того периода.

В результате обсуждения темы семинара должно возникнуть понимание художественного мира поэзии русского романтизма, отмеченного повышенной эмоциональностью, но и противоречивостью и, как правило, трагизмом мироощущения.

Практическая работа 30

Символизм как феномен постромантической культуры.

Поэзия символизма

Цель: на материале искусства поэзии раскрыть особенности символизма как постромантического направления культуры XIX в.

П л а н

1. Возникновение поэтического символизма во Франции, его темы, антибуржуазная направленность и трагизм мироощущения.
2. Поэтический язык как инструмент поэзии. Особенности поэтического мира символизма.
3. Поэзия Ш. Бодлера как единство реалистического и символического.

Для постромантической культуры характерно обращение к социальной реальности и повседневной жизни человека с целью их преобразования. В отличие от установок прерафаэлитов и искусства бидермайера, символизм как феномен постромантической культуры не просто сохраняет романтический разрыв между мечтой и реальностью, но стремится полностью уйти в мир грез, мечты, высших духовных ценностей. Поэтому для символизма так же, как и для романтизма, искусство поэзии является ведущим.

На семинаре на примере поэзии французского символизма необходимо показать особенности поэтического мира и языка поэтов-символистов, выявляя музыкальную интонацию их поэзии.

Семинар проходит в форме обсуждения сообщений студентов. В результате должно возникнуть понимание художественного мира символизма, отмеченного противоречивостью и, как правило, трагизмом мироощущения.

В процессе работы над кейсом «Особенности поэзии Шарля Бодлера как явления символизма» необходимо выявить синтез романтизма, реализма и символизма, благодаря которому возникает обостренный трагизм миропонимания, выразительно представленный в ткани поэтического слова.

Кейс. ОСОБЕННОСТИ ПОЭЗИИ ШАРЛЯ БОДЛЕРА КАК ЯВЛЕНИЯ СИМВОЛИЗМА

Цели:

- определить причины эстетизации безобразного в творчестве Ш. Бодлера;
- определить специфику столкновения символизма, романтизма и реализма в его творчестве;
- определить приемы эстетизации безобразного.

Инструкция:

- опираясь на текст лекции, сформулируйте особенности символизма как феномена постромантической культуры;
- прочтите стихотворение Ш. Бодлера «Падаль» (из сборника «Цветы зла»);
- обратитесь к другим стихотворениям сборника «Цветы зла», раскрывающим поэтический мир Бодлера;
- ознакомьтесь с Приложением к сборнику статьей Н. И. Балашова «Легенда и правда о Бодлере» и сформулируйте свое понимание единства реализма и символизма в творчестве Бодлера;
- ответьте на приведенные ниже вопросы.

Ш. Бодлер

Падаль

Скажи, ты помнишь ли ту вещь, что приковала
Наш взор, обласканный сияньем летних дней,
Ту падаль, что вокруг зловонье изливала,
Труп, опрокинутый на ложе из камней.

Он, ноги тощие к лазури простирая,
Дыша отравою, весь в гное и в поту
Валялся там и гнил, все недра разверзая
С распутством женщины, что кажет наготу.

И солнце жадное над падалью сверкало,
Стремясь скорее все до капли разложить,
Вернуть Природе все, что власть ее соткала,
Все то, что некогда горело жаждой жить!

Под взорами небес, зловонье изливая,
Она раскинулась чудовищным цветком,
И задыхалась ты — и, словно неживая,
Готовилась упасть на свежий луг ничком.

Неслось жужжанье мух из живота гнилого,
Личинок жадные и черные полки
Струились, как смола, из остова живого,
И, шевелясь, ползли истлевшие куски.

Волной кипящею пред нами труп вздымался;
Он низвергался вниз, чтоб снова вырастать,
И как-то странно жил и странно колыбался,
И раздувался весь, чтоб больше, больше стать!

И странной музыкой все вокруг него дышало,
Как будто ветра вздох был слит с журчаньем вод,
Как будто в веялке, кружась, зерно шуршало
И свой ритмический свершало оборот.

Вдруг нам почудилось, что пеленою черной
Распавшись, труп исчез, как побледневший сон.
Как контур выцветший, что, взору непокорный,
Воспоминанием бывает довершен.

И пес встревоженный, сердитый и голодный,
Укрывшись за скалой, с ворчаньем мига ждал,
Чтоб снова броситься на смрадный труп свободно
И вновь глотать скелет, который он глодал.

А вот придет пора — и ты, червей питая,
Как это чудище, вдруг станешь смрад и гной,
Ты — солнца светлый лик, звезда очей златая,
Ты — страсть моей души, ты — чистый ангел мой!

О да, прекрасная — ты будешь остов смрадный,
Чтоб под ковром цветов, среди сумрака могил,
Среди костей найти свой жребий безотрадный,
Едва рассеется последний дым кадил.

Но ты скажи червям, когда без сожаленья
Они тебя пожрут лобзанием своим,
Что лик моей любви, распавшейся из тленья,
Воздвигну я навек нетленным и святым!

Вопросы

1. Какие сравнения и образы этого стихотворения, по вашему мнению, не свойственны для лирического жанра?
2. Как раскрывается миропонимание Бодлера через образы его произведений?
3. Почему поэзию Ш. Бодлера считают началом эстетизации безобразного в искусстве?
4. Как вы понимаете, в чем смысл эстетизации безобразного: сравнения возлюбленной поэта с гниющим трупом лошади?
5. Что повлияло на эстетизацию безобразного в творчестве Ш. Бодлера?
6. Какие приемы, свойственные культуре символизма, использует Ш. Бодлер в своем творчестве?

Критерии выполнения учебного задания:

- точность определения особенностей символического миропонимания (с привлечением приведенных фрагментов текстов);
- способность произвести анализ произведения, исходя из его символического смысла;
- логичность, последовательность и аргументированность ответов на поставленные вопросы.

Практическая работа 31

Художественные искания и открытия в живописи импрессионизма и постимпрессионизма

Цели:

- проанализировать содержание художественной жизни Франции второй половины XIX в.;
- объяснить происхождение названия направления «импрессионизм»;
- выявить основные задачи новой живописи;
- овладеть навыками анализа языка новой живописи;
- понять причины возникновения постимпрессионизма.

П л а н

1. Социокультурные предпосылки возникновения направления постимпрессионизма в искусстве.

2. Новое чувство природы. Основные сюжеты живописи импрессионистов.

3. Технические открытия импрессионистов и новая выразительность.

4. Поиски оснований бытия в творчестве В. Ван Гога, П. Гогена, П. Сезанна.

Рассмотрение первого вопроса плана начинается с сообщения «Роль научно-технических открытий в появлении импрессионизма». Для обсуждения используется текст лекции.

Обсуждение второго вопроса опирается на материал презентации и представление студентами собственных презентаций.

Третий вопрос обсуждается с опорой на кейс «Как новые технологии повлияли на возникновение нового искусства».

Творчество художников-импрессионистов (четвертый вопрос) анализируется в ходе обсуждений презентаций и докладов студентов.

Кейс. КАК НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ПОВЛИЯЛИ НА ВОЗНИКНОВЕНИЕ НОВОГО ИСКУССТВА

Цель: понять связь технологий с изменением языка искусства.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Описание ситуации: 70–80-е гг. XIX в., на улицах Парижа можно было увидеть молодых людей в блузах художников с небольшими ящиками через плечо, впоследствии эти ящики с тюбиками краски внутри стали называться этюдниками.

Для решения проблемной ситуации необходимо ответить на вопросы:

1. Как появление в продаже краски в тюбиках и этюдников повлияло на возникновение импрессионизма?
2. Что такое палитра? Почему художники отказываются от нее?
3. С чем связано повсеместное желание импрессионистов выйти на пленэр?

Критерии выполнения учебного задания:

- точность ответа;
- знание специальных терминов: палитра, этюдник, пленэр;

— логичность, последовательность, аргументированность и доказательность изложения решения проблемной ситуации.

Практическая работа 32

Феномен декадентства

в русской культуре конца XIX — начала XX в.

Предлагается организовать семинарское занятие в форме свободной дискуссии по следующим вопросам плана:

П л а н

1. Сущность декадентства. Философско-эстетические основания декадентского мировоззрения. «Мэонизм» Н. М. Минского как учение о непостижимости бытия. Раннесимволистская интерпретация идеи Ницше о «переоценке ценностей». Ницше, западное искусство (модернистские течения в живописи и поэзии) и декадентский эстетизм.

2. Декадентство в русской литературе. «Земля мне чужда, небеса недоступны» (В. Брюсов): трактовка соотношения эмпирического и трансцендентного (феноменального и ноуменального) в раннем символизме. «Диаволический» дискурс (А. Ханзен-Лёве) и связанные с ним особенности художественного мира. Радикальный индивидуализм и «иммориализм» в раннесимволистской литературе (А. Добролюбов, Ф. Сологуб). Декадентский эстетизм в свете концепции «жизнетворчества».

3. Решение кейса «Метафора зеркала в декадентской картине мира».

4. Оценка философско-эстетического и культурного значения декадентства в публицистике начала XX в.

Для полноты картины студентам может быть предложено сделать сообщения по темам:

Ницше о декадансе (по книге «Антихристианин»);

Н. А. Бердяев о сущности декадентства («Преодоление декадентства» и другие статьи).

Критерии выполнения учебного задания:

- точность ответа;
- знание текстов;

— логичность, последовательность, аргументированность и доказательность изложения решения проблемной ситуации.

Кейс. МЕТАФОРА ЗЕРКАЛА В ДЕКАДЕНТСКОЙ КАРТИНЕ МИРА

Австрийский филолог-славист Ааге Ханзен-Лёве так характеризует общую позицию раннесимволистских (декадентских) авторов: для них «все слова этого мира (слова поэта в том числе) всегда лишь индексы (то есть *тени, следы, отражения, отзвуки*) иного мира. <...> Символика искусства есть часть универсальной символики мира, которая сама предоставляет парадигму для декодирования символов искусства (и не только искусства). Творчество художника понимается как отображение перманентного созидания мира богом-творцом. Для диаволиста (т. е., в терминологии автора, «декадента». — *Н. Б.*), однако, именно эта парадигма нема или, во всяком случае, ничего ему не говорит, поскольку он не принимает и даже презирует сотворенный мир природы. В то же самое время откровение, язык абсолюта он исключает из узкого круга имманентного и может видеть лишь его отблеск, как рефлексию рефлексии, отражение отражения на периферии («коже») монады мира. Именно в образе стены тюремной камеры, на которую натянут экран, и на нем — как в платоновской притче о пещере — разыгрывается теневой спектакль феноменального...²

В свете этого положения предлагается рассмотреть два фрагмента из повести Зинаиды Гиппиус (1869–1945) «Зеркала» (1898).

Первый фрагмент. Разговор студента Яна Райвича, главного героя повести, с одной из его знакомых, Олей.

Уже вечерело, когда Ян сошел в садик. Солнце не закатилось, но небеса побледнели. В садике было сыровато, пахло волглрой корой древесной и настурциями. Воздух, совсем теплый, остывал медленно. С улицы, из-за высокого забора, доносился привычный, не очень громкий стук колес и звонки конок.

В деревянной беседке сидела Оля. В теплые вечера она и Ян часто просиживали вечера в садике.

Оля была милая, простая девушка с хорошим характером. Отец отдал было ее в модную гимназию, но она вышла не кончив. Ее влекло домашнее дело, которого всегда было по горло. Она

² Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов: ранний символизм. СПб., 1999. С. 61.

давно любила Яна, не задумываясь ни над своей любовью, ни над тем, за что она его любит.

— Вы тут, Оля? — спросил ее Ян.

— Да. Сейчас после обеда пришла. Видите, как тепло. И пахнет славно... Не знаю, что и делать бы без сада. Тут только и живешь.

— Не все ли равно, Оля? И над улицей небо.

— Господи! Какой вы странный, Иван Иванович! А деревья? А цветы? Да ведь это все живое... Позапрошное лето я гостила в деревне, так вот рай! Мотыльки белые в поле, роща на солнце так и сквозит, в овраге речка лепечет. А кашка, одуванчики! Я все хожу, бывало — и надышаться не могу, так бы и жила вечно с ними.

— Я тоже бывал в деревне, тогда же, позапрошлым летом, еще с Верой и бабушкой... И мне все нравилось, а потом я бояться стал.

— Чего? — спросила Оля и рассмеялась.

— Да так... Это трудно вам объяснить... Всего стал бояться.

— Травы испугались, цветов, речки? Какой вы смешной! Я вот темноты боюсь, это правда. Потому что не знаешь, что там, в темноте. А вот этой липы, например, нельзя же бояться. Вижу, что липа, со всех сторон вижу и знаю ее.

— А как вы ее знаете?

— Да вижу, глазами вижу! А мало — так пойду, да пощупаю. Что это вы, право, шутить хотите, что ли?

— Видите, Оля, я, может, действительно странный. Я и пощупаю, а мне все мало. Все я не убежден. А как еще иначе убеждаться? Иначе нельзя. И вот я ее, липу, не знаю, какая она в самом деле, и не то что боюсь, а так, неприятна мне она иногда.

Оля сделалась серьезна, почти грустна и молчала, видимо не понимая.

— Вот вы купаться ходили, — продолжал Ян, — верно, видели свое лицо в воде. Видеть можно, а попробовали пощупать? Все и разлетелось.

— Так что ж? Я знаю, что это я не сама, а в воде отражение.

— Вот если б мы липу тоже... не пощупали, а каким-нибудь другим способом постарались узнать, каким-нибудь, совсем небывалым у людей, чувством — вдруг бы она тоже разлетелась, а? Вдруг она тоже отражение? И вы тоже?

Оля с глубоким испугом посмотрела на Яна. Ей казалось, что он шутит с нею. Она вдруг покраснела и замолчала.

Второй фрагмент. Короткий разговор Яна с его душевнобольной сестрой Верой во время визита к ней в больницу.

Вера подошла к Яну так же твердо, почти спокойно, поцеловала его, протянула руку Раисе и в первый раз не спросила брата: «Ты за мной?»

Она уселась на скамейку с ногами, как всегда, и завернулась в свой тонкий коричневый платок.

— Мне говорили, что ты больна, — произнес Ян, и голос его дрожал.

— Кто тебе говорил? — сказала она быстро. — Это вздор. Я совершенно здорова. Разве ты не видишь, что я здорова? А как я много ем! Я ужасно много ем. Тебе вздор говорили. Я совсем не больна. Я только поняла.

— Поняла? Что?

— Да все решительно. Ты послушай меня, — вдруг заговорила она горячо и часто, сразу бросив сдержанный тон и всем телом повернувшись к Яну. Глаза, большие, быстрые, окруженные темной синевой, смотрели прямо в его глаза. — Ты слушай меня. Это очень просто. Я все поняла. Теперь мне никто ничего не сделает, я в огне не сгорю, в воде не утону. Я все просилась отсюда, это глупо. Никто не поможет, если зеркало не разбилось, не потускнело.

— Какое зеркало?

— Твое, мое, всякое... Вот, представь себе: длинный-преддлинный ряд зеркал: все разные, кривые, косые, ясные, мутные, маленькие, большие... И все в одну сторону обращены. А напротив — Дух. Не знаю какой — только великий Дух. И он в этих зеркалах отражается. Каждое зеркало, как умеет, его отражает. Потом раз-два, момент жизни кончен, зеркало затуманилось, разбилось, и Дух не отражается. Мы говорим — исчез. Неправда: есть! Только мы не видим, потому что не отражается. Зеркала разные бывают, вогнутые, выгнутые... а Дух один. Понял меня? Ничего больше нет... Чего они теснятся? Сами отражения, кругом отражения, и выйди из них, из отражений, нельзя, пока зеркало не разбилось...

Ян слушал бред сестры и все ниже опускал голову. Раиса была бледнее обыкновенного, губы ее улыбались. Вера говорила без перерыва, потом вдруг умолкла, точно у нее в горле что-то перервалось и захватило дыхание. Ян испугался было, но она встала спокойно.

— Теперь ступайте, — сказала она почти шепотом. — Мне следует быть одной³.

³ Гиппиус З. Зеркала // gippius.com : [сайт]. URL: <http://gippius.com/lib/short-story/zerkala.html> (дата обращения: 12.11.2017).

Вопросы

1. О каких «отражениях» говорит Ян в первом фрагменте? Почему эти отражения замещают реальность («вдруг и она отражение, и вы — тоже»)? Как это соотносится с тем, что декадент, по словам Ханзен-Лёве, не видит вещей как таковых, но «видит только теневой экран феноменального»? Почему для декадента мир может быть только таким?

2. Как в свете декадентского миропонимания можно истолковать высказывания Веры о «зеркалах»? Что такое в данном случае «зеркала»? Как «зеркальность» объектов соотносится с глядящимся в них «Духом»? Каково отношение этого «Духа» к миру явлений? Какова ценность этого последнего, если «Дух» в нем не отражается?

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Балашов Н. И. Легенды и правда о Бодлере / Н. И. Балашов // Бодлер Ш. Цветы зла. Приложения. М., 1970.

Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года / В. Г. Белинский // Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу. М., 1955.

Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. М., 1973.

Бодлер Ш. Цветы зла / Ш. Бодлер. М., 1970.

Бонафу П. Ван Гог / П. Бонафу. М., 2002. 260 с.

Боткин В. П. Стихотворения А. А. Фета / В. П. Боткин // Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. М., 1982. С. 544.

Брюсов В. Декадент / В. Брюсов // Эротизм без берегов : сб. ст. и материалов. М., 2004.

Бэлза И. Э. Т. А. Гофман / И. Бэлза. М., 1982.

Валери П. Чистая поэзия / П. Валери // Писатели Франции о литературе : сб. ст. ; пер. с франц. М., 1978. С. 101–107.

Вольинский А. Л. Борьба за идеализм / А. Л. Вольинский. М., 1990.

Вундт В. О наивном и критическом реализме / В. Вундт. М., 2016.

Гейне Г. Стихотворения (любое издание).

Герман М. Импрессионизм. Основоположники и последователи / М. Герман. М., 2017.

Герман М. Импрессионисты — судьбы, искусство, время / М. Герман. М., 2004. 294 с.

Гиппиус З. Декадентство и общественность / З. Гиппиус // gippius.com : [сайт]. URL: <http://gippius.com/doc/articles/dekadentstvo-i-obshchestvennost.html> (дата обращения: 12.07.2017).

Гофман Э. Жизнь и творчество : письма, высказывания, документы / Э. Гофман. М., 1987.

Гофман Э. Т. А. Золотой горшок. Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер. Песочный человек (любое издание).

Демченко А. И. Мировая художественная культура как системное целое : учеб. пособие / А. И. Демченко. М., 2010. 528 с.

Западноевропейская лирика. Л., 1974.

Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века. Л., 1985.

История всемирной литературы. М., 1969. Т. 6.

Куцневич Д. В. Поэзия Минского: у истоков русского декаданса / Д. В. Кунцевич // КиберЛенинка : [электрон. б-ка]. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/poeziya-n-minskogo-u-istokov-russkogo-dekadansa> (дата обращения: 12.07.2017).

Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под. ред. А. С. Дмитриева, М., 1980.

Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. М. 1976. Гл. 1, 4.

Мильчина В. Париж в 1814–1848 годах. Повседневная жизнь / В. Мильчина. М., 2013.

Минский Н. М. При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни / Н. М. Минский. 2-е изд. СПб., 1897 [Электронный ресурс] // vivaldi : [сеть электрон. библиотек]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bx000005097/view#page=12> (дата обращения: 12.07.2017).

Обломиевский Д. Французский символизм / Д. Обломиевский. М., 1973.

Павлова М. Федор Сологуб и его декадентство (По поводу статьи «Не постыдно ли быть декадентом?») / М. Павлова // Toronto Slavic Quarterly : [Academic Electronic Journal in Slavic Studies]. № 59. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/07/pavlova07.shtml> (дата обращения: 12.07.2017).

Поэзия русского романтизма (любое издание).

Пундик Я. Искусство модерна / Я. Пундик. М., 2012.

Руссель Дж. Романтизм / Дж. Руссель. Изд-во VSD, 2012.

Русские Modernen — Зинаида Гиппиус и Николай Минский: (Из писем Любови Гуревич к Эдгару Мешингу) / вступ. ст. и коммент. М. Павловой и С. Рабиновича // Русская литература (СПб.). 2010. № 2. С. 100–125.

Символизм // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

Символизм // Энциклопедия «Кругосвет» : [универс. науч.-популяр. онлайн-энциклопедия]. URL: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/SIMVOLIZM.html?page=4,0 (дата обращения: 12.07.2017).

Смирнов И. П. Психодиахнологика русской литературы / И. П. Смирнов. СПб., 1995.

Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем / И. П. Смирнов // Смирнов И. П. Смысл как таковой. СПб., 2001. Гл. 2, 3. С.46–104.

Сологуб Ф. Творимая легенда / Ф. Сологуб. М., 2015.

Фуко М. Живопись Мане / М. Фуко. СПб., 2011. 231 с.

Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов: ранний символизм / А. Ханзен-Леве. СПб., 1999. Гл. 1–3.

Хобсбаум Э. Век капитала / Э. Хобсбаум. Ростов н/Д, 1999.

Художественный мир Э. Т. А. Гофмана. М., 1982.

Чувствительность в литературе, искусстве, культуре конца XVIII — XIX века. М., 2016.

Шлегель Ф. Идеи. Разговор о поэзии. Из «Философских лекций» / Ф. Шлегель // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 60–66.

Раздел 9

ИЗУЧЕНИЕ КУЛЬТУРЫ XX–XXI вв.

Краткая теория

Культура XX в. формируется в недрах века предыдущего. Именно в эпоху научно-промышленного переворота рождается доверие к науке и технике, которые меняют образ жизни, делают человека более мобильным, именно тогда возникает массовое производство, которое станет условием развития массовой культуры. От стиля модерн в культуру приходит иррационалистическая парадигма, основанная на идеях «философии жизни», недоверии к сциентизму, тем более что Первая мировая война как главное политическое событие начала XX в. с ее химическими атаками и оружием массового уничтожения — плод научно-промышленного переворота.

На протяжении всего XX в. прослеживаются следующие тенденции культуры: иррационалистическая/антисциентистская и сциентистско/техницистская, индивидуалистическая и тенденция омассовления всех сфер культуры.

Иррационалистическая тенденция культуры связана с распространением и популярностью основных идей «философии жизни» (Ф. Ницше, А. Бергсон), в которых субъективируются история («аполлоническое» и «диониссийское» начала как детерминанты исторического развития у Ницше), время («длительность» у Бергсона). Огромную роль в утверждении иррационалистической парадигмы сыграло распространение фрейдизма с его установками на бессознательное. Таким образом, в основе этой тенденции лежит недоверие к рациональному способу познания мира, поиск объяснительных моделей на основе ориентации на сферу бессознательного (сновидений, бреда, галлюцинаций и пр.). Субъективный план антисциентистско-иррационалистической парадигмы выражался в апокалиптических настроениях, связанных с применением оружия массового уничтожения в мировых войнах. Подъем

антисциентистских настроений приходится на периоды после Первой и Второй мировых войн. Сциентистско-техницистская установка связана с процессами и результатами научно-технической революции XX в. Если антисциентистская парадигма в качестве детерминант развития выдвигала идеи иррационального, то сциентистско-техницистская предлагает рассматривать научно-технические технологии как доминирующее основание в объяснениях культурных процессов.

Модернистская картина мира диаметрально противоположна предшествующей реалистической. Системности реализма противопоставляется установка на бессистемность (распад государств, семьи, коммуникаций). Вместо реалистического доверия фактам — недоверие к физической реальности. Вместо логики и детерминизма — алогизм и установка на разрыв с конвенциями восприятия. Объективизм как основная установка реализма в модернизме сменяется предельным субъективизмом. Модернистская картина мира наиболее полно выражалась в таких художественных направлениях, как экспрессионизм, литература потока сознания, сюрреализм, театр абсурда.

Авангард как леворадикальная форма модернизма связан с культурой модерна, в первую очередь своей жизнестроительной установкой. Авангардистское сознание также тесно связано с революционной практикой и риторикой начала XX в. Отсюда и резко негативное отношение к прошлому становится главной мировоззренческой стратегией авангарда во всех сферах — политической, научной, художественной.

Авангард, в отличие от модернизма, «обожеествляет» технику, вот почему скорость и движение становятся предметом искусства футуризма, а новые технологии позволяют создать формулу конструктивизма, выраженную фразой архитектора Ле Корбюзье: «Дом — машина для жилья». Сциентистские течения мы находим и в авангардистских течениях второй половины XX в., в частности в искусстве оп-арта.

Тем не менее авангард в эпоху между двумя мировыми войнами вытесняется консерватизмом, реставрацией домодернистской картины мира. Происходит смена культурных парадигм — от революционной к консервативной, от «левой» идеи к «правым» ценностям и политическим движениям. В концепции «консервативной

революции» (К. Шмит) отразилось немецкое прочтение германских и европейских реальностей, сложившихся после Первой мировой войны, которые воспринимались как свидетельство полного краха унаследованной от Французской революции идеи социального прогресса и доказательство того, что надежной опорой обществу могут служить только «вечные», не знающие никакого прогресса начала, а также «игра на понижение индивидуалистических, гуманистических ценностей, возвышавшихся европейским XIX веком»¹. Утопия радикальной революции была преобразована в новые идеологические модели, которые претендовали на обладание универсальной, исключительной и окончательной истиной (например, вечное «царство» Третьего рейха). В таком качестве воссозданная и заново артикулированная традиция послужила структурированию особого варианта модерна, альтернативного западному либеральному варианту модернизации.

В 30-е гг. XX в. в странах «догоняющего типа развития» (Россия, Италия, Германия) устанавливаются тоталитарные режимы. Согласимся с Л. Гудковым, что термин «тоталитаризм» все еще продуктивен, так как «генерализованных теоретических понятий, характеризующих общность массовых диктаторских и репрессивных режимов, возникших только в XX веке, очень немного»². Общий вывод, который на сегодня представляется доказанным, состоит в том, что эта форма политических систем начинает доминировать в процессе модернизации или ускорения развития стран третьего мира. На это указывает и первоначальное употребление термина в итальянской фашистской публицистике весной 1923 г.: в это понятие вкладывалась готовность к масштабной перестройке, изменению самих оснований социальной жизни. Таким образом, первое и самое общее значение термина «тоталитаризм» можно определить как мобилизационное общество.

Исходя из этой главной сверхцели тоталитаризм пытается решить две задачи одновременно: первая — быстрая и масштабная модернизация, «осовременивание» общества и вторая — достижение максимального социально-органического единства,

¹ Вишневский А. Серп и рубль: консервативная модернизация в СССР. М., 1998. С. 19.

² Гудков Л. Тоталитаризм как концептуальная рамка // Гудков Л. Негативная идентичность : статьи 1997–2002 годов. М., 2004. С. 366.

массовизация общества, которые выступают как консервативные стратегии. В лозунгах, социальной риторике всех без исключения подобных режимов акцентируются предельные характеристики социальной общности — народ, нация. Непременным условием достижения мобилизационной солидарности становится апелляция к архаическим, т. е. как бы первоначальным, доисторическим слоям коллективного опыта и, как следствие — деиндивидуализация личности.

Всеобщая мобилизация с неизбежностью влечет за собой «ограничение и уничтожение автономности различных функциональных сфер общественной жизни и культуры»³, организацию принудительного общественного консенсуса. Для обеспечения решения этой задачи тоталитарные системы применяют разнообразные формы насилия, и прежде всего террор. Часто это считается единственной и достаточной характеристикой, чтобы обозначить общество как тоталитарное. Террор имеет для тоталитаризма принципиальное значение, особенно на первых этапах его становления.

В период между двумя мировыми войнами возникает другой феномен культуры XX в. — **массовая культура**. После Первой мировой войны сначала в США, а затем в Великобритании, Франции и Японии утвердился новый общественный порядок, который стали называть «массовым обществом». Основная черта этого общества — утрата властью своего священного характера и, следовательно, уменьшение вызываемого ею страха. Одновременно с изменением статуса власти произошло ослабление силы традиций. Они продолжают оказывать влияние, но подвергаются различным толкованиям, а это приводит на практике к различиям в поведении людей, проявляется в подчеркнутом внимании к достоинству индивида и его правам, сказывается на его отношении к женщине (эмансипация), к молодежи и к этническим группам. Важнейшей характеристикой массового общества является атомизация индивидов. Индивид становится оторванным от общества, в котором он мог бы обрести свою идентичность. Понятие массовой культуры не должно рассматриваться как оценочная, эстетическая категория. В искусстве противоположность «высокого» и «низкого», элитарного и массового не является абсолютной. В самой массовой

³ Арндт Х. Истоки тоталитаризма. М., 1996. С. 615.

культуре также можно выявить образцы, обладающие стилевыми признаками «высокого» или «низкого» жанров, но еще более ей присуще отрицание подобных противопоставлений, преднамеренное смещение стилей. Возникли и широко распространились такие формы культурного творчества, как кинематография, эстрада, цирк, народные песни и танцы, которые по своей природе являются массовыми и другими быть не могут. Относя то или иное явление к массовому искусству, мы характеризуем не его художественный уровень (который в принципе может быть достаточно высоким) и даже не культурно-образовательный уровень аудитории, для которой оно предназначено, а тот общественный способ, каким оно создается, распространяется и используется. Массовая культура обладает рецептурным характером, ее продукты должны обязательно тиражироваться.

Субъект массовой культуры — массовый человек, которого Ортега-и-Гассет характеризует как человека стандартного, среднего, не переносящего все, что на него не похоже.

Массовая культура — важный, но не единственный вектор современной культуры. В конце XX в. возникает новый тип культуры — **постмодерн**. В предельно широком контексте под постмодерном понимается глобальное состояние цивилизации последних десятилетий, вся сумма культурных настроений и философских тенденций, связанных с ощущением изжитости «современности», потребностью в аксиологической переориентации.

Объективным основанием постмодерна является децентрализация мировой экономики, когда все крупные производства уходят из Европы и Америки в Азию, но при этом остаются известные европейские и американские бренды. Анализ этой ситуации вызвал к жизни появление важнейшего понятия постмодерна «симулякр».

Постмодернизм одинаково открыт и модернизму, и массовой культуре, он бежит от всех форм монизма, унификации и тоталитаризации, не приемлет единой общеобязательной утопии и многих скрытых видов деспотизма, а вместо этого переходит к провозглашению множественности и многообразия, плюрализма, ценностного релятивизма. Постмодерн провозглашает игру и пародирование как основные исследовательские стратегии.

Практическая работа 33

Манифест авангарда

как феномен художественной культуры XX в.

Цели:

- обратить внимание на обязательное присутствие манифеста в большинстве авангардистских направлений;
- научить выделять в манифестах общее и особенное;
- овладеть навыками сравнения манифестного текста с художественной практикой.

П л а н

1. Структура авангардистского манифеста.
2. Прагматика авангардистского манифеста.
3. Портрет автора авангардистского манифеста.

Семинар строится на анализе манифестов Маринетти, русских футуристов («Пощечина общественному вкусу»), манифеста сюрреализма.

Перед семинаром студенты получают *инструкцию* по анализу манифеста (она является необходимой для ответа на первый вопрос):

1. Обратите внимание на местоимения в манифесте. Почему везде присутствует «мы»?
2. В каком соотношении находятся нигилистическое отрицание и позитивное утверждение?
3. Есть ли в текстах манифестов слова их создателей в свое оправдание?

Второй вопрос плана заключает в себе проблемную ситуацию. Зачем пишется манифест? Для зрителей или для себя? Или для критики? Рассмотрение этого вопроса выполняется в группе, где студенты высказывают различные мнения, опираясь на тексты хрестоматии (манифесты).

Третий вопрос предполагает доклады об авторах манифестов и выполнение кейса «Не мы говорим языком, а язык говорит нами».

Критерии выполнения учебного задания:

- точность ответа;
- знание текстов;
- логичность, последовательность, аргументированность и доказательность изложения решения проблемной ситуации.

Кейс. НЕ МЫ ГОВОРИМ ЯЗЫКОМ, А ЯЗЫК ГОВОРIT НАМИ

Инструкция

Для выполнения кейса группа делится на 2 части. Первая находит отрывки из манифеста и предлагает их второй группе.

Читающим наше Новое Первое Неожиданное.

Только мы — лицо нашего Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве.

Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее иероглифов.

Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности.

Кто не забудет своей первой любви, не узнает последней.

Кто же, доверчивый, обратит последнюю Любовь к парфюмерному блюду Бальмонта? В ней ли отражение мужественной души сегодняшнего дня?

Кто же, трусливый, устрашится стащить бумажные латы с черного фрака воина Брюсова? Или на них зори неведомых красот?

Вымойте ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми.

Всем этим Максимам Горьким, Куприным, Блокам, Соллогубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузьминым, Буниным и проч. и проч. — нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным.

С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество!⁴

— Давайте вырвемся из насквозь прогнившей скорлупы Здравого Смысла и как приправленные гордыней орехи ворвемся прямо в разверстую пасть и плоть ветра! Пусть проглотит нас неизвестность! Не с горя идем мы на это, а чтоб больше стало и без того необъятной бессмыслицы!

Так сказал я и тут же резко развернулся. Точно так же, забыв обо всем на свете, гоняются за своим собственным хвостом пудели. Вдруг, откуда ни возьмись, два велосипедиста. Им это не понравилось и они оба замаячили передо мной: так иногда в голове вертятся два довода, и оба достаточно убедительны, хотя и противоречат друг другу. Разболтались тут на самой дороге — ни проехать, ни пройти... Вот черт! Тьфу!.. Я рванул напрямик, и что же? — раз! перевернулся и плюхнулся прямо в канаву...

Ох ты, матушка-канавка, залетел в канаву — напейся на славу! Ох уж эти мне заводы и их сточные канавы! Я с наслаждением

⁴ «Пощечина общественному вкусу» // Русская литература XX в. М., 1987. С. 502.

припал к этой жиже и вспомнил черные сиськи моей кормилицы-негритянки!

Я встал во весь рост, как грязная, вонючая швабра, и радость раскаленным ножом проткнула мне сердце.

И тут все эти рыбаки с удочками и ревматические друзья природы сперва переполошились, а потом сбежались посмотреть на эту такую невидаль. Не торопясь, со знанием дела они закинули свои огромные железные неводы и выловили мое авто — эту погрязшую в тине акулу. Как змея из чешуи, оно стало мало-помалу выползать из канавы, и вот уже показался его роскошный кузов и шикарная обивка. Они думали, моя бедная акула издохла. Но стоило мне ласково потрепать ее по спине, как она вся затрепетала, встрепенулась, расправила плавники и сломя голову понеслась вперед.

Лица наши залиты потом, перепачканы в заводской грязи вперемешку с металлической стружкой и копотью из устремленных в небо заводских труб, переломанные руки забинтованы. И вот так, под всхлипывания умудренных жизнью рыбаков с удочками и вконец раскисших друзей природы, мы впервые объявили всем *живущим* на земле свою волю:

1. Да здравствует риск, дерзость и неукротимая энергия!

2. Смелость, отвага и бунт — вот что воспевает мы в своих стихах.

3. Старая литература воспевала леность мысли, восторги и бездействие. А вот мы воспевает наглый напор, горячечный бред, строевой шаг, опасный прыжок, оплеуху и мордобой.

4. Мы говорим: наш прекрасный мир стал еще прекраснее — теперь в нем есть скорость. Под багажником гоночного автомобиля змеятся выхлопные трубы и изрыгают огонь. Его рев похож на пулеметную очередь, и по красоте с ним не сравнится никакая Ника Самофракийская.

5. Мы воспевает человека за баранкой: руль насквозь пронзает Землю, и она несется по круговой орбите.

6. Пусть поэт жарит напропалую, пусть гремит его голос и будит первозданные стихии!

7. Нет ничего прекраснее борьбы. Без наглости нет шедевров. Поэзия наголову разобьет темные силы и подчинит их человеку⁵.

Задача второй группы — определить авторов и описать их облик. После этого первая группа дает свои описания, основанные на данных из биографий, демонстрирует фотографии.

⁵ *Маринетти Ф.* Манифест футуризма // Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 158–159.

Практическая работа 34

Самосознание художественной культуры XX в. (на примере творчества П. Пикассо)

Цели:

- показать многоаспектность творчества Пабло Пикассо;
- научить видеть в работах социокультурный контекст;
- овладеть навыками анализа языка новой живописи.

П л а н

1. Периоды творчества П. Пикассо. П. Пикассо: от миметического реализма фигуративной живописи к распаду языка живописи.
2. Общие основания кубизма. Понятие кубистической реальности.
3. Проблемы войны и мира в творчестве Пикассо.

Рассмотрение первого вопроса плана начинается с сообщения «Биография художника и история Европы первой половины XX столетия». Для обсуждения используется текст лекции и текст из хрестоматии Юлиуша Стажиньского «Вечно молодое искусство», а также рекомендованная литература. В обсуждении участвует группа с собственными презентациями о различных периодах творчества художника.

При обсуждении второго вопроса используются картины «Авиньонские девицы» и «Три музыканта», а также тексты лекции, текст из хрестоматии Ю. Стажиньского «Вечно молодое искусство» и статья «Кубизм».

Третий вопрос предполагает работу с кейсом «Уроки Герники».

Кейс. УРОКИ ГЕРНИКИ

Название кейса взято из статьи *В. Днепрова «Судьбы новых форм. Уроки “Герники” Пикассо»* (Иностранная литература. 1975. № 4. С. 191–199).

Цель: понять выразительные возможности нефигуративной живописи.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию: как может хаос и деформация породить ясное пацифистское произведение?

Для ее решения необходимо рассмотреть картину (репродукции студенты находят самостоятельно) и ответить на вопросы:

1. Какие предметы изображены на картине?
2. Что означает изображение людей и животных на одной картине?
3. Как воздействуют на восприятие размеры и композиция картины?
4. Почему символизм и кубистическое разъятие предмета оказываются предельно выразительными в изображении трагедии?

Критерии выполнения учебного задания:

- точность ответа;
- знание национальных и культурных символов: лошадь, бык, свеча, мать и дитя;
- логичность, последовательность, аргументированность и доказательность изложения решения проблемной ситуации.

Практическая работа 35

Культура и искусство

в условиях тоталитарных режимов

Цели:

- научиться применять концепции социальных теорий к описанию и интерпретации культурной сферы;
- уметь выявлять связи между социальными (экономическими и политическими) и социально-антропологическими факторами в развитии культуры;
- овладеть навыками оперирования понятиями на трех уровнях: философском, историко-культурном и эмпирическом (факты, события, процессы, произведения искусства).

П л а н

1. Генезис тоталитарных тенденций в культуре в контексте межвоенного периода в странах Западной и Восточной Европы. Концепция «консервативной революции».

2. Анализ современного состояния исследований тоталитаризма и возможности применения концепций политических режимов

и теорий модернизации к сфере культуры. Интегральные характеристики культуры в обществах тоталитарного типа.

3. Культурно-антропологические трансформации в период с 1917 г. до конца 1930-х гг. Идеологический проект создания «нового человека» в Германии и СССР.

4. Искусство в условиях тоталитарных режимов. Сравнительный анализ немецкой и советской версий. Социалистический реализм как репрезентация культурно-антропологических трансформаций сталинского периода и художественное воплощение консервативной революции.

На семинаре студентам будет предложено сделать два доклада (по 7 мин каждый) на темы:

1. Специфика сталинской модернизации и ее репрезентации в культурной политике.

2. Архетипы и мифологемы советского искусства периода сталинской модернизации.

Затем состоится дискуссия по проблеме соотношения культурно-антропологических трансформаций в повседневном существовании советского человека и идеологического проекта «нового человека».

Студенты должны будут принести на занятие наглядный материал, выбрать для анализа любое произведение искусства (советского или немецкого в рамках изучаемого периода) по своему усмотрению и личному вкусу. Параметры и формат произведения оговариваются заранее: репродукция, художественная фотография, музыкально-вокальный номер или видеофрагмент (не более 2–3 мин), прозаический или поэтический текст (не более половины страницы). Преподаватель вместе с группой отбирают два произведения: одно — советское, другое — немецкое. Организовывается обсуждение обоих произведений, проводится их сравнительный анализ с целью выявления общих характеристик.

В завершение семинарского занятия обсуждается кейс «Советский человек как продукт индустриального общества».

Критерии выполнения учебного задания:

- объем текстов, с которыми студент ознакомился;
- точность интерпретации концепции автора;

- логичность, последовательность, аргументированность и доказательность ответов на поставленные вопросы;
- объем знаний о художественных произведениях изучаемого периода.

Кейс. СОВЕТСКИЙ ЧЕЛОВЕК КАК ПРОДУКТ ИНДУСТРИАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

З а д а н и е: анализ процесса архаизации труда и производных от него антропологических характеристик.

Цель: выявить связь между архаизацией труда в сталинской модернизации и комплексом героя/жертвы в соцреализме.

Инструкция:

- прочитать текст лекции по теме;
- изучить тексты:

Круглова Т. А. Художественная репрезентация «нового человека» в контексте индустриализации // *Ідеологічні та естетичні стратегії соцреалізму. Studia Sovietica*. Вип. 1. Київ, 2010;

Кларк К. Часть вторая. Культура высокого сталинизма // Кларк К. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург, 2002;

- познакомиться с кратким содержанием романа «Как закалялась сталь» Н. Островского; посмотреть видеофрагменты из к/ф «Павел Корчагин» (реж. А. Алов, В. Наумов, 1956 г.):

«Строительство узкоколейки» — с 43.00 по 50.00 мин,

«О воле» — с 1.10.39 по 1.13.00 мин,

«Смысл жизни — борьба» — с 1.33.20 по 1.35.45 мин.

Вопросы

1. Как организован процесс труда при строительстве узкоколейки?
2. Можно ли судить о мотивации и настроении тех, кто работает?
3. Есть ли различие в передаче физиологической чувствительности у зрителей и персонажей кинофильма?
4. Какова общая интонация отрывка и его семантическая направленность: уныние, отчаяние, ликование, оптимизм, истерика?
5. В каких эстетических категориях можно описать происходящее: прекрасное, трагическое, комическое, возвышенное?
6. Кем являются персонажи фильма: героями или жертвами? Какое место занимают в их жизни физические страдания?

7. Убеждает ли вас репрезентация процесса труда траты человеческих сил? Эстетика фильма оправдывает эту ситуацию или разоблачает?

Вспомогательная информация: видеолекция Б. М. Гаспарова «Проблема субъекта в романе социалистического реализма “Как закалялась сталь” Н. Островского и “Время, вперед!” В. Катаева».

Практическая работа 36

Феномен контркультуры

Цели:

- получить представление о феномене контркультуры;
- выработать навыки применения критериев, позволяющие выявлять комплекс идей и ценностей, характерных для контркультурных явлений;
- научиться анализировать социокультурные функции искусства в рамках контркультурных процессов.

Семинарское занятие проводится в форме свободной дискуссии по вопросам:

П л а н

1. Влияние философии «новых левых» на становление контркультурного движения.
2. Культ «психоделии».
3. Искусство и протест.

Для ответа на третий вопрос необходимо выполнить задание кейса «Протест в рок-музыке».

При подготовке к занятию студенты должны ознакомиться с текстами:

Маркузе Г. Одномерный человек // Библиотека Гумер : [электрон. б-ка]. URL http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Markuze/ (дата обращения: 12.07.2017);

Роззак Д. ЛСД, хиппи и культ свободной любви [Электронный ресурс]. URL: <http://caps-lo.livejournal.com/51243.html> (дата обращения: 12.07.2017);

Контркультура США (любое издание);
Роззак Т. Создание старшей культуры // Проза.ру : [электрон. портал]. URL: <http://www.proza.ru/2012/11/12/2054> (дата обращения: 12.07.2017)

Кейс. ПРОТЕСТ В РОК-МУЗЫКЕ

Цель: выявить идеи контркультурного движения в текстах рок-музыки.

Инструкция:

- прочитайте вспомогательную теоретическую информацию, приведенную ниже;
- проанализируйте предлагаемые тексты;
- ответьте на вопросы.

Александр Башлачев

Время колокольчиков

Долго шли — зноем и морозами.
Все снесли — и остались вольными.
Жрали снег с кашею березовой.
И росли вровень с колокольнями.

Если плач — не жалели соли мы.
Если пир — сахарного пряника.
Звонари черными мозолями
Рвали нерв медного динамика.

Но с каждым днем времена меняются.
Купола растеряли золото.
Звонари по миру слоняются.
Колокола сбиты и расколоты.

Что ж теперь ходим круг да около
На своем поле как подпольщики?
Если нам не отлили колокол,
Значит, здесь — время колокольчиков.

Ты звени, звени, звени сердце под рубашкою!
Второпях — врассыпную вороны.
Эй! Выводи коренных с пристяжкой
И рванем на четыре стороны.

Но сколько лет лошади не кованы,
Ни одно колесо не мазано.
Плетки нет. Седла разворованы.
И давно все узлы развязаны.

А на дожде — все дороги радугой!
Быть беде. Нынче нам до смеха ли?
Но если есть колокольчик под дугой,
Так, значит, все. Заряжай — поехали!

Загремим, засвистим, защелкаем!
Проберет до костей, до кончиков.
Эй! братва! Чуете печенками грозный смех
Русских колокольчиков?

Век жуем. Матюги с молитвами.
Век живем — хоть шары нам выколи.
Спим да пьем. Сутками и литрами.
Не поем. Петь уже отвыкли.

Долго ждем. Все ходили грязные.
Оттого сделались похожие,
А под Дождем оказались разные.
Большинство — честные, хорошие.

И пусть разбит батюшка Царь-колокол —
Мы пришли. Мы пришли с гитарами.
Ведь биг-бит, блюз и рок-н-ролл
Околдовали нас первыми ударами.

И в груди — искры электричества.
Шапки в снег — и рваните звонче.
Свистопляс! Славное язычество.
Я люблю время колокольчиков.

Виктор Цой

Перемен требуют наши сердца!..

Вместо тепла зелень стекла,
Вместо огня дым.
Из сетки календаря выхвачен день.
Красное солнце сгорает дотла,

День догорает с ним.
На пылающий город падает тень.

Перемен требуют наши сердца,
Перемен требуют наши глаза,
В нашем смехе и в наших слезах,
И в пульсации вен
Перемен!
Мы ждем перемен.

Электрический свет продолжает наш день
И коробка от спичек пуста.
Но на кухне синим цветком горит газ.
Сигареты в руках, чай на столе,
Эта схема проста.
И больше нет ничего, все находится в нас.

Перемен требуют наши сердца,
Перемен требуют наши глаза,
В нашем смехе и в наших слезах,
И в пульсации вен
Перемен!
Мы ждем перемен.

Мы не можем похвастаться мудростью глаз
И умелыми жестами рук,
Нам не нужно все это, чтобы друг друга понять.
Сигареты в руках, чай на столе,
Так замыкается круг.
И вдруг нам становится страшно что-то менять.

Перемен требуют наши сердца,
Перемен требуют наши глаза,
В нашем смехе и в наших слезах,
И в пульсации вен
Перемен!
Мы ждем перемен.

Вопросы

1. Какие из перечисленных ниже контркультурных ценностей и приоритетов вы могли бы выделить в приведенных текстах?
2. Каким образом проявляются протестные настроения?

Критерии выполнения учебного задания:

- знание материала лекции и рекомендуемых источников;
- логичность, последовательность, аргументированность и доказательность собственной позиции;
- наглядное оформление ответа.

Вспомогательная информация

Д. Янkelович в начале 70-х гг. XX в. попытался сформулировать основные контркультурные ценности и приоритеты эпохи, наиболее полно выражающие ее дух. У него получился следующий перечень:

- восприятие природы как гармонической взаимосвязи всего сущего, игнорирование дарвиновского понимания природы как сферы борьбы за существование;
- подчеркивание ценности чувственного восприятия и умаление значимости абстрактно-понятийного мышления;
- физическая близость к природе;
- отказ от жизни в «изолированных ячейках общества» в пользу коммун;
- отказ от лицемерия и общественных условностей;
- обесценивание научного знания и подчеркнутое внимание к неизвестному, загадочному и мистическому в природе;
- сотрудничество, а не состязание с природой;
- отказ от пуританской этики, выдвижение нового девиза: не «делать», а «быть»;
- отказ от объективности как метода достижения истины в пользу непосредственного ощущения, причастности, личного отношения;
- тяготение к естественному внешнему виду, без искусственных прикрас;
- приоритет невербальных форм общения;
- непризнание авторитетов;
- отказ от господства над природой;
- подчеркивание роли интроспекции, самопознания;
- подчеркивание роли коммун, а не индивида;
- отказ от «противоприродных» моральных ограничений;
- недоверие к любым формам организации и рационализации;
- приоритет сохранения природной среды над экономическим ростом.

<...> Причудливое соединение и взаимопереплетение молодежной субкультуры и контркультуры в 60-х гг. XX столетия в США позволяет выделить некоторые общие черты, характерные для носителей подобного «симбиоза». К их числу можно отнести:

бесструктурность, отсутствие определенных целей; антидогматичность, враждебность любым теориям и готовым рецептам. При этом для многих субкультурных создателей контркультуры оказывается более важным разобраться в себе, нежели объяснить другим свое предназначение;

решающим является отождествление себя с возрастной группой. Молодежь считает себя в первую очередь частью поколения, а уже потом — какой-либо организации. У нее нет незыблемых авторитетов, традиционных героев и старших лидеров;

неспособность устанавливать отношения «один на один» расценивается как наибольший грех, поскольку основной акцент делается на отношении «Я и ТЫ», на персонализацию. При этом молодым людям чужд аскетизм; характерны экспрессивность, сексуальная свобода;

склонность к открытости, к постижению всех аспектов чувств, мотивов и фантазий других, но не к отделению от них;

антитехницизм, направленный против обезличивания, которое несет техника;

стремление создать новый стиль жизни и новые типы организаций, способствующих раскрытию в индивидах личностного начала. Этот поиск приводит к возрождению племенного строя;

антиакадемизм, но не антиинтеллектуализм. Невежество не поощряется. Приветствуется стремление придать знаниям непосредственный жизненный смысл;

психологическое и физическое непротивление, отвращение ко всем формам агрессивности⁶.

Практическая работа 37

Актуальные художественные практики

Цели:

— научиться понимать теоретические основы современного искусства;

— приобрести навыки эстетически обоснованного анализа современной художественной жизни;

⁶ Левикова С. И. Молодежная субкультура : учеб. пособие. М., 2004. С. 142–145.

— выработать заинтересованное эстетическое отношение к явлениям современной художественности.

П л а н

1. Основные понятия современного искусства.
2. Основные направления современного искусства.
3. Специфика акционного искусства.
4. Особенности и статус виртуального искусства.

При работе на семинаре используется метод активных групп: учебная группа делится на 4 проблемные группы, каждая получает свое задание, которое представляет один из участников группы. Остальные студенты принимают участие в обсуждении.

Инструкция

Получив задание, сделайте сообщение по прочитанной литературе, выстроенное в логике: от общего абстрактного определения заявленных понятий к конкретным примерам. Подготовьте презентацию своего сообщения на 10–15 слайдах.

З а д а н и я д л я г р у п п

Группа 1. Проследите изменение позиции искусства внутри социокультурного универсума, начиная со второй половины XX в. Раскройте понятия «модернизм», «постмодернизм», «современное искусство», «актуальное искусство», «открытое искусство», «смерть искусства», «артефакт».

При подготовке к заданию ознакомьтесь со следующими источниками:

Альтернативная культура : энциклопедия / [сост. Д. Десятерик]. Екатеринбург, 2005. 238 с.

Генис А. Вавилонская башня. Искусство настоящего времени : эссе. М., [1997]. 256 с.

Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под общ. ред. В. В. Бычкова. М., 2003. 608 с.

Руднев В. П. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. М., 1999. 382 с.

Группа 2. Проследите смену и сосуществование различных стилей современного искусства: живопись действия, оп-арт, поп-арт, концептуализм, лэнд-арт и т. д. Проанализируйте на примере конкретных произведений их специфику и отличие друг от друга.

Выделите главные идеи, которые несут в себе указанные направления.

При подготовке к заданию используйте следующие источники:

Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб., 2007. 484 с.

Голомисток И. Н. Искусство авангарда в портретах его представителей в Европе и Америке. М., [2004]. 296 с.

Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под общ. ред. В. В. Бычкова. М., 2003. 608 с.

Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма = Esthetique postmoderne. СПб., 2000. 348 с.

Обухова А., Орлова М. Живопись без границ: От поп-арта к концептуализму : альбом. М., 2001. 176 с.

Группа 3. Раскройте понятие «акционного искусства» и укажите специфику таких образцов процессуального искусства, как хеппенинг и перформанс. Отметьте роль художника и зрителя. Проанализируйте феномен граффити и флэш-моба: могут ли они считаться искусством? Приведите аргументы в пользу той или иной позиции.

При подготовке к заданию ознакомьтесь со следующими источниками:

Зеннет Р. Граффити: мы существуем повсюду [Электронный ресурс] // Худож. журн. № 24. URL: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx24/x2401.htm> (дата обращения: 20.05.2018).

Зонтаг С. Хеппенинги: искусство безоглядных сопоставлений [Электронный ресурс]. URL: <http://performansist.livejournal.com/227955.html> (дата обращения: 07.04.2017).

Капроу А. Искусство, которое не может быть искусством // Худож. журн. № 17. С. 4–6.

Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под общ. ред. В. В. Бычкова. М., 2003. 608 с.

Морозова Л. Перформанс: жизнь или искусство? [Электронный ресурс] // Исцеляющее искусство : журн. арт-терапии. 1997. URL: http://www.escapereprogram.ru/russian/members/liza_art/s3.html (дата обращения: 07.04.2017).

Холмогорова О. В. «Художник вместо произведения». Акционизм как авторский жест // Художественные модели мироздания. Кн. 2 : XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира / под ред. В. П. Толстого. М., 1999. С. 295–309.

Группа 4. Выделите современные формы существования искусства: видеоарт, нет-арт, мейл-арт. Покажите, как современные художники используют новые технические возможности. Выделите основные характеристики виртуального искусства. Компьютерные игры как искусство.

При подготовке к заданию ознакомьтесь с источниками:

Бычков В., Маньковская Н. Виртуальная реальность как феномен современного искусства // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. М., 2006. С. 32–61.

Визель М. Гипертексты по ту и эту стороны экрана [Электронный ресурс] // Иностр. лит. 1999. № 10. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/10/visel.html> (дата обращения: 20.05.2018).

Лик Ю. Золушка современного искусства (введение в мэйл-арт) // Новое лит. обозрение. 1999. № 5 (39). С. 293–314.

Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под общ. ред. В. В. Бычкова. М., 2003. 608 с.

Маньковская Н., Могилевский В. Виртуальный мир и искусство // Архетип (М.). 1997. № 1. С. 14–21.

Могилевская Т. Сетевое искусство — динамика в России [Электронный ресурс] // Худож. журн. № 34–35. URL: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx34/xx3428.htm> (дата обращения: 20.05.2018).

Эко У. Под сетью / пер с англ. Н. Цыркун // Искусство кино. 1997. № 9. С. 132–137.

Заканчивается семинарское занятие обращением к кейсу «Тезисы об искусстве».

Кейс. ТЕЗИСЫ ОБ ИСКУССТВЕ

Цель: проанализировать современную художественную ситуацию с точки зрения соотношения искусства и капитала.

Инструкция

— прочитайте статью «Пять тезисов об искусстве и капитале», приведенную ниже;

— отметьте, согласны ли вы с каждым из приведенных тезисов, и поясните почему;

— дополните список (не менее 3 тезисов) своими предложениями.

Пять тезисов об искусстве и капитале

<...> Ключевой конфликт, лежащий в основе современного искусства, может быть описан как противоречие между характером его производства и характером присвоения. Имея дело со смыслами, лежащими за пределами отношений, основанных на выгоде, будучи по своей природе принципиально не рыночным, искусство тем не менее является частью рынка, причем главной его ценностью как товара является именно эта нерыночная сущность. Бескорыстная основа искусства удовлетворяет потребность людей, живущих в рыночном обществе, в альтернативе, в ином. Рынок же оказывается главным посредником между этой потребностью и ее удовлетворением. На протяжении своей поздней истории искусство, таким образом, вступает в определенные отношения с капиталом, с «господами». Эти отношения подвижны, изменчивы, сознательны или неосознанны. История искусства есть, в известной мере, история сложной инфраструктуры, порождаемой развитием отношений художника и экономической власти. Такая ситуация лишает художника (как и всякого производителя) возможности свободного выбора в господствующей системе экономических отношений. Но в то же время объективное противоречие сущности искусства и его рыночной функции оставляет для художника специфическое пространство свободы от подавляющей гегемонии рынка.

Создание и постоянное усложнение художественных институций является прямым выражением описанного выше противоречия. Как заметил Даниель Бюрен, один из основоположников «институциональной критики» конца 60-х — начала 70-х годов, «искусство не свободно, а художник не занимается свободным самовыражением (он просто не может)»¹. В этом смысле художник не может быть свободен, но в то же время он находится в отношениях сложного взаимодействия с предлагаемым ему контекстом, продолжая постоянно искать выходы за его пределы. Например, «особенные объекты» Карла Андре или структуры Роберта Морриса интересны в этой перспективе тем, что в них заложена «критика места», в котором непосредственно происходит художественное высказывание. История «институциональной критики» демонстрирует одну из декларативных форм рефлексии художника на условный запрос рынка. Причем критика институций — музеев, галерей и самих произведений искусства — привела к обратному результату, сделав их еще более influentialными.

Подобные парадоксы можно наблюдать на протяжении всей истории художественного рынка. Карл Андре провоцировал рыночную систему производством как бы «неприемлемых» для нее произведений — деревянных брусков, безликих железных пластин и т. п., которые тем не менее оказались успешно в нее встроены. Эта субверсивная «игра на рынке» обнажает всю многомерность отношений между владельцами и производителями современного искусства и демонстрирует, как осуществляется гегемония в поле культурного производства.

4. Современное искусство представляет интерес для бизнеса не только как объект выгодных инвестиций. Капиталист тянется к искусству и потому, что оно соотносится с его актуальным самопознанием. Инновативность, динамизм, страсть к проекции будущего — эти свойства современного искусства способствуют узнаванию капиталистом себя в нем, придают его социальной функции известное эстетическое качество. Рынок искусства дарит капиталистическому классу абсолютную свободу в создании стоимости произведения, которая воспринимается им как момент творчества, служит источником эстетического наслаждения. Участвуя в создании стоимости, капиталист начинает чувствовать себя как бы художником — и именно за эту возможность он готов платить высокую цену. Однако историчность искусства, основанная на принятии сформулированных предшествующей художественной традицией критериев искусства, может лишить капиталиста этого упоительного ощущения творческой свободы. Именно поэтому у капиталиста возникает потребность в анархическом «освобождении» формы от традиции, размещении произведения в истории искусств на личное усмотрение его владельца. Явления, подобные *Young British Artists* или локальным «звездам» российского арт-рынка, представляют собой наиболее яркие примеры такого анархического вторжения капитала. В них коллекционер, капиталист обретает роль полноценного творца, соавтора произведения или даже его подлинного автора.

Итак, принадлежность к искусству определяется для капиталиста возможностью назначить ему цену. Если капиталисты представляют собой класс, являющийся покупателем и собственником предметов искусства, то художники — класс производителей, продающих свою способность к труду. Однако культурная диспозиция не ограничивается этим главным разделением, включая в себя множество вариантов взаимопроникновения форм производства/владения. Кураторы и критики выполняют в этой диспозиции особую инфраструктурную функцию. Отвечая на запрос покупателя,

роль искусства не ограничивается этим запросом. Буржуазная идеология довлеет над искусством, как идеология класса в целом. Эта идеология не может быть описана как завершенный концепт или как последовательность формулировок, отвечающих задачам текущего момента. Она представляет собой сложную и подвижную структуру, разные стороны которой находят свое отражение в искусстве. Так, в российском современном искусстве с политической точки зрения его либерально-западническая и почвенническая интерпретации не представляют собой две тенденции, борющиеся друг с другом, но лишь демонстрируют многообразие настроений и ожиданий различных частей правящего класса, в целом единого в своем отношении к основной рыночной функции искусства.

Исторически динамика институциональных отношений советского/постсоветского искусства неразрывно связана с радикальным изменением экономической и социальной природы общества в целом. Так, андеграунд (советская неофициальная культура), развиваясь вне каких-либо официальных институтов, а иногда и подвергаясь репрессивному государственному давлению, в то же время был укоренен в сложившейся иерархии социальных отношений. Он прочно занял место в системе неформальных институтов, в не меньшей степени определявших жизнь позднесоветского общества. В этом смысле неофициальная культура была «подводной лодкой, с которой не убежишь» (Юрий Альберт)². Подобная неформальная институционализация определяла особые отношения внутри художественного сообщества, его этику и коллективное самосознание.

В результате обнуления прежней конфигурации — официальное/неофициальное — выкристаллизовались новые элиты. Сложилась новая форма политики культурного производства, непрозрачная для художественного сообщества, при которой система отношений, иерархий и ценностей в профессиональной художественной среде определяется за ее пределами. Новая форма власти породила надстройку художественной инфраструктуры, экспроприировавшей право суждения внутри арт-сообщества. Сегодня вопрос об отношении с этой надстройкой есть практический вопрос самоорганизации, суверенности искусства.

5. Важно понять, что мы имеем дело с культурной ситуацией, в которой критическое высказывание невозможно в парадигме «неофициального искусства». Актуальная система отношений, основанных на власти капитала, представляет собой тотальность, которая не может быть преодолена через художественную практику. Мы исходим из конкретных обстоятельств, в которых новая

критическая позиция искусства может быть сформулирована как принципиальная и осознанная стратегия, способная оспорить право капиталиста на произвол.

В этом контексте вопрос самоорганизации — это прежде всего вопрос противопоставления манипулятивным и инерционным механизмам художественной инфраструктуры конкретных событий и практик, связанных с актуализацией предшествующей традиции. Именно в этом состоит подлинное преломление политического в искусстве. Возвращение исторической непрерывности, протест против узурпации капиталом права на историю, соотносит искусство с вопросом освобождения и самоорганизации общества в целом⁷.

Примечания

¹ Daniel Buren «Art is not free» in: Studio International, vol. 185, № 956, June 1973, p. 254.

² Из личной беседы с Юрием Альбертом, октябрь-ноябрь 2008.

Практическая работа 38

Русский художественный постмодернизм

Цели:

- овладеть навыками оперирования понятиями на трех уровнях: философском, историко-культурном и эмпирическом (факты, события, процессы, произведения искусства);
- научиться выявлять опосредованные связи между социокультурным контекстом и художественными процессами;
- понимать основные содержательные и функциональные характеристики российского художественного постмодернизма;
- уметь сравнивать типологические особенности российского и западного постмодернизма.

П л а н

1. Социокультурные параметры позднесоветской ситуации (период с конца 1960-х до середины 1980-х гг.). Отношение к советскому проекту в художественной среде. Посттоталитарные тенденции в советской культуре.

⁷ Будрайтскис И., Галкина А. Пять тезисов об искусстве и капитале [Электронный ресурс] // Худож. журн. 2009. № 71–72. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/21/article/321> (дата обращения: 20.05.2018).

2. Проблема применимости западных философских теорий постмодернизма и основных концептов (симулякры, деконструкция, деидеологизация, отказ от метанарративов) к российской культурной ситуации. Сопоставление дискуссий по проблеме «завершения» проекта модерна в западном обществе и дискуссий по подведению итогов построения социализма в СССР.

3. Московский концептуализм и соц-арт: рефлексия над советским дискурсом. Сравнительный анализ западного концептуализма, поп-арта и советских художественных практик.

Аудиторная работа на семинаре строится следующим образом: студентам предлагается подготовить 3 доклада (по 7 мин каждый) на темы:

1. Трансформации постмодернистского дискурса в русской культуре: концепция М. Липовецкого.

2. Репрезентация советской коммунальности в инсталляциях И. Кабакова.

3. Перформансы позднесоветского периода: практика группы «Коллективные действия».

Организуется дискуссия вокруг проблемы префикса «пост-»: постмодернизм, постсоциализм, посттоталитаризм. «Пост-» как итог исторического этапа реализации социального проекта. «Пост-» как критика и деконструкция социалистического порядка. «Пост-» как основание переходного периода к другому типу общества.

Студентам предлагается принести на занятие наглядный материал и выбрать для анализа любое произведение искусства постмодернизма по своему усмотрению и личному вкусу. Параметры и формат произведения оговариваются заранее: репродукция, художественная фотография, музыкально-вокальный номер или видеофрагмент (не более 2–3 мин), прозаический или поэтический текст (не более половины страницы). Преподаватель вместе с группой отбирают одно произведение. Организуется обсуждение произведения с целью выявления специфических для российского постмодернизма характеристик.

Критерии выполнения учебного задания:

- объем текстов, с которыми студент ознакомился;
- точность интерпретации концепции автора;

- логичность, последовательность, аргументированность и доказательность ответов на поставленные вопросы;
- объем знаний о художественных произведениях изучаемого периода.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Альманах дада. М., 2000. 208 с.
- Альтернативная культура : энциклопедия / [сост. Д. Десятерик]. Екатеринбург, 2005. 238 с.
- Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века / Е. Ю. Андреева. СПб., 2007. 484 с.
- Арендт Х. Истоки тоталитаризма / Х. Арендт. М., 1996. 615 с.
- Богданов К. Любить по-советски: figurae sententiarum / К. Богданов // СССР: территория любви : сб. ст. М., 2008. С. 27–40.
- Борисова Н. «Люблю — и ничего больше»: советская любовь 1960–1980-х годов / Н. Борисова // СССР: территория любви : сб. ст. М., 2008. С. 40–61.
- Бродская Н. От импрессионизма до кубизма / Н. Бродская. СПб., 2003.
- Бычков В. Виртуальная реальность как феномен современного искусства / В. Бычков, Н. Маньковская // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. М., 2006. С. 32–61.
- Бюргер П. Теория авангарда / П. Бюргер. М., 2014.
- Вальтер И. Ф. Пабло Пикассо. 1881–1973. Гений столетия / И. Ф. Вальтер. М., 2002.
- Визель М. Гипертексты по ту и эту стороны экрана / М. Визель [Электронный ресурс] // Иностран. лит. 1999. № 10. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/10/visel.html> (дата обращения: 20.05.2018).
- Генис А. Вавилонская башня. Искусство настоящего времени : эссе / А. Генис. М., [1997]. 256 с.
- Гик Ю. Золушка современного искусства (введение в мэйл-арт) // Новое лит. обозрение. 1999. № 5 (39). С. 293–314.
- Голомшток И. Тоталитарное искусство / И. Голомшток. М., 1994.
- Голомшток И. Н. Искусство авангарда в портретах его представителей в Европе и Америке / И. Н. Голомшток. М., [2004]. 296 с.
- Гройс Б. Коммунистический посткриптус / Б. Гройс. М., 2014.
- Гройс Б. Московский романтический концептуализм / Б. Гройс // Моск. музей соврем. иск-ва : [сайт]. URL: http://www.mmoma.ru/press/articles/boris_grojs_moskovskij_romanticheskij_konceptualizm/ (дата обращения: 12.07.2017).
- Гройс Б. О Новом / Б. Гройс. М., 2015.
- Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «Черного квадрата» / Б. Гройс // Вопр. философии. 1990. № 11. С. 67–73.
- Гудков Л. Тоталитаризм как концептуальная рамка / Л. Гудков // Гудков Л. Негативная идентичность : статьи 1997–2002 годов. М., 2004. С. 366, 404, 427.

Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне : тексты, иллюстрации, документы / отв. ред. К. Шуман. М., 2001. 560 с.

Демченко А. И. Мировая художественная культура как системное целое : [учеб. пособие] / А. И. Демченко. М., 2010. 528 с.

Днепров В. Судьбы новых форм. Уроки «Герники» Пикассо / В. Днепров // Иностран. лит. 1975. № 4. С. 191–199.

Добренко Е. «До самых до окраин...». Мифология периферии в сталинском кино / Е. Добренко // Добренко Е. Политэкономия соцреализма. М., 2007. С. 473–485.

Добренко Е. Блуд труда: от романа с производством к производственному роману / Е. Добренко // Добренко Е. Политэкономия соцреализма. М., 2007. С. 208–266.

Ескевич И. В. Оптические маневры в окрестностях Эйнштейна и Пикассо / И. В. Ескевич. М., 2005.

Зеннет Р. Граффити: мы существуем повсюду [Электронный ресурс] / Р. Зеннет // Худож. журн. № 24. URL: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx24/x2401.htm> (дата обращения: 20.05.2018).

Золотухин В. Алфавит немецкого киноэкспрессионизма: как выразить невыразимый ужас / В. Золотухин. [Электронный ресурс]. URL: <http://kinote.info/articles/9509-alfavit-nemetskogo-kinoekspressionizma-kak-vyrazit-nevyrazimyy-uzhas> (дата обращения: 12.07.2017).

Зонтаг С. Хеппенинги: искусство безоглядных сопоставлений / С. Зонтаг. [Электронный ресурс]. URL: <http://performansist.livejournal.com/227955.html> (дата обращения: 07.04.2017).

История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи. М., 2011.

Как всегда — об авангарде : антология французского театрального авангарда. М., 1992. 166 с.

Капроу А. Искусство, которое не может быть искусством / А. Капроу // Худож. журн. 1997. № 17. С. 4–6.

Каунова Е. В. Текстовая аппликация как фигура интертекста (на материале поэтических произведений И. Иртеньева) / Е. В. Каунова // Киберленинка : [электрон. б-ка]. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/tekstovaya-applikatsiya-kak-figura-interteksta-na-materiale-poeticheskikh-proizvedeniy-i-irtenieva>

Кларк К. Советский роман: история как ритуал / К. Кларк. Екатеринбург, 2002. 262 с.

Контркультура США : [сайт]. URL <http://www.usinfo.ru/c4.files/kontrkultura.htm>

Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино / З. Кракауэр. М., 1977.

Круглова Т. А. Советская художественность, или Нескромное обаяние соцреализма / Т. А. Круглова. Екатеринбург, 2005. 384 с.

Круглова Т. А. Травма первой любви: советская инициация (на примере кинематографа) / Т. А. Круглова // Изв. Урал. гос. ун-та. Сер. 2 : Гуманитарные науки; вып. 11. 2006. № 41. 67–74.

Крючкова В. А. «Герника» Пикассо. Опыт комплексного подхода / В. А. Крючкова // Грани творчества : сб. науч. ст. / Рос. акад. художеств, НИИ теории и истории изобраз. искусств; [отв. ред. Е. Д. Федотова]. М., 2003. С. 221–228.

Крючкова В. Кубизм. Орфизм. Пуризм / В. Крючкова. М., 2000.

Левикова С. И. Молодежная субкультура : учеб. пособие / С. И. Левикова. М., 2004.

Лейдерман Н. Л. Современная русская литература. 1950–1990-е годы : в 2 т. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. М., 2003. Т. 2.

Лексикон нонклассики: Художественно-эстетическая культура XX века / под общ. ред. В. В. Бычкова. М., 2003. 608 с.

Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов / М. Липовецкий. М., 2008.

Мальшиев И. Искусство и философия. От модерна к постмодерну / И. Мальшиев. М., 2013.

Маньковская Н. Виртуальный мир и искусство / Н. Маньковская, В. Могилевский // Архетип (М.). 1997. № 1. С. 14–21.

Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма = Esthetique postmoderne / Н. Б. Маньковская. СПб., 2000. 348 с.

Маркузе Г. Одномерный человек / Г. Маркузе // Библиотека Гумер : [электрон. б-ка]. URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Markuze/ (дата обращения: 12.07.2017).

Могилевская Т. Сетевое искусство — динамика в России / Т. Могилевская [Электронный ресурс] // Худож. журн. № 34–35. URL: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx34/xx3428.htm> (дата обращения: 20.05.2018).

Морозова Л. Перформанс: жизнь или искусство? / Л. Морозова [Электронный ресурс] // Исцеляющее искусство : журн. арт-терапии. 1997. URL: http://www.escapeprogram.ru/russian/members/liza_art/s3.html (дата обращения: 07.04.2017).

Мурашов Ю. Любовь и политика: о медиальной антропологии любви в советской культуре / Ю. Мурашов // СССР: территория любви : сб. ст. М., 2008. С. 9–27.

Называть вещи своими именами : Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. 638 с.

Наков А. Русский авангард / А. Наков. М., 1991. –190 с.

Нанси Ж.-Л. Невыносимость непредставимого / Ж.-Л. Нанси // Рыклин М. Деконструкция и деструкция: Беседы с философами. М., 2002. С. 100–123.

Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007) : сб. ст. и материалов / под ред. Е. Добренко, М. Липовецкого, И. Кукулина, М. Майофис. М., 2010. С. 145–180.

Немченко Л. Современные художественные практики: перекодирование публичных пространств / Л. Немченко // Топографии популярной культуры : сб. ст. М., 2015. С. 339–355.

Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. М., 1984. 214 с.

Обухова А. Живопись без границ: От поп-арта к концептуализму : альбом / А. Обухова, М. Орлова. М., 2001. 176 с.

Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс / Х. Ортега-и-Гассет. М., 2016.

Останина Е. А. Мастера авангарда / Е. А. Останина. М., 2003. 304 с.

Пенроуз Р. Пикассо. Жизнь и творчество / Р. Пенроуз ; [пер. с англ. Е. Г. Гендель, Ю. Е. Андреевой]. Минск, 2005.

Попкова Н. Хронотоп в художественном мире И. Иртеньева / Н. Попкова // LINGUISTICA JUVENIS : сб. науч. тр. молодых ученых. Екатеринбург, 2004. Вып. 4. С. 139–152.

Роззак Д. ЛСД, хиппи и культ свободной любви / Д. Роззак [Электронный ресурс]. URL: <http://caps-lo.livejournal.com/51243.html> (дата обращения: 12.07.2017).

Роззак Т. Создание старшей культуры / Д. Роззак // Проза.ру : [электрон. портал]. URL: <http://www.proza.ru/2012/11/12/2054> (дата обращения: 12.07.2017).

Руднев В. П. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. М., 1999. 382 с.

Тренчени Б. Бунт против истории: «Консервативная революция» и поиски национальной идентичности в межвоенной Восточной и Центральной Европе / Б. Тренчени // Антропология революции : сб. ст. / сост. и ред. И. Прохорова, А. Дмитриев, И. Кукулин, М. Майофис. М., 2009. С. 207–218.

Тупицын В. Коммунальный (пост)модернизм. Русское искусство второй половины XX века / В. Тупицын. М., 1998. С. 97–105.

Турчин В. С. Образ двадцатого в прошлом и настоящем: Художники и их концепции. Произведения и теории / В. С. Турчин. М., 2003. 648 с.

Устинов А. Литературный авангард русского Парижа / А. Устинов, Л. Ливак. М., 2014.

Холмогорова О. В. «Художник вместо произведения». Акционизм как авторский жест / О. В. Холмогорова // Художественные модели мироздания. Кн. 2 : XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира / под ред. В. П. Толстого. М., 1999. С. 295–309.

Эко У. Под сетью / У. Эко ; пер с англ. Н. Цыркун // Искусство кино. 1997. № 9. С. 132–137.

Эпштейн М. Л. Постмодерн в русской литературе / М. Л. Эпштейн. М., 2005. С. 127–196.

Юрчак А. «Это было навсегда, пока не кончилось». Последнее советское поколение / А. Юрчак. М., 2014.

КЕЙСЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Кейс 1. АНАЛИЗ МИФА

Цель: научиться анализировать миф и определять, к какому типу он относится.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

- познакомиться с теорией мифа в первобытном и традиционном обществе (см. работы в списке литературы к данному разделу);
- познакомиться с текстом мифа-сказки;
- проанализировать миф-сказку и определить, к какому типу мифов она относится, кто является героями мифа и какие функции они выполняют;
- составить таблицу, в которой следует указать, что сделали Собака и Кенгуру.

Собака и кенгуру

Австралийская сказка

Когда кенгуру и собака были людьми, повстречались они как-то на лесной тропе.

— Ты куда идешь, пес? — спросил кенгуру. — Иду на охоту, — ответил пес.

— Я бы тоже пошел с тобой, — сказал кенгуру.

— Ладно, — сказал пес. — Пойдем со мной и будь мне другом. Они собрали свои копы и воммеры, и кенгуру спросил:

— Куда же мы пойдем?

— Да вон туда! — И пес повел кенгуру в горы.

Вскоре они подошли к речке. Берега у речки были глинистые. Там была и коричневая глина, и красная, и белая. Они накопили копыями разноцветной глины и сложили ее холмиками возле себя.

— Попробуй разрисовать меня, — попросил пес кенгуру. — Разрисуй меня так, чтобы я стал похож на собаку.

— Ладно, — сказал кенгуру. — Я разрисую тебя так, что ты станешь похож на собаку.

— Ты сначала раскрась меня коричневой глиной, — сказал пес. — Попробуй превратить меня в собаку.

Кенгуру разрисовал сначала голову собаки, потом шею, и брюхо, и грудь, и хвост, и четыре лапы.

— Гляди! — сказал кенгуру. — Я раскрасил тебя. Разрисовал все как полагается. Ты получился совсем как собака.

— Ты хорошо разрисовал, — похвалил его пес. — Ты разрисовал меня совсем как собаку.

— А теперь ты разрисуй меня, — попросил кенгуру.

— Ладно, — согласился пес. — Ложись.

— Ты меня кое-как не рисуй, — сказал кенгуру.

— А ты ляг, — сказал пес. — И я разрисую тебя так, что ты станешь кенгуру и поскачешь во всю прыть — хоп-хоп-хоп!

Пес разрисовал голову кенгуру, потом две передние лапы, потом брюхо, и хвост, и задние лапы.

— Вот ты и готов, — сказал пес. — Я тебя хорошо раскрасил. Я нарисовал все, что надо.

— Если ты все нарисовал, я должен стать кенгуру, — сказал кенгуру.

— Я все, все нарисовал, — подтвердил пес.

— Ну-ка попробуй залаять по-собачьи, — сказал кенгуру.

— Ладно, — согласился пес и залаял.

— А теперь догони меня, — сказал кенгуру. — Пробежимся немного.

— Беги вперед, — сказал пес, — а я побегу за тобой.

И вот они уже были не люди; они стали собакой и кенгуру. Кенгуру поскакал вперед, а пес погнался за ним. Они пробежали по долине, перескочили через ручей и взобрались по склону холма, а пес все время лаял.

Критерии оценки учебного задания:

— освоение понятия «миф» и представлений о типологии мифов;

— понимание взаимосвязи мифа и сказки;

— умение анализировать сказку как способ репрезентации умершего мифа;

— формализация полученного интеллектуального результата.

Кейс 2. ТОТЕМИЗМ КАК ВИД ПЕРВОБЫТНОГО СОЗНАНИЯ

Задание 1. Анализ тотемического искусства

Цель: научиться анализировать тотемическое искусство с точки зрения выполняемых им социокультурных функций.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

- познакомиться с теорией тотемизма в традиционном обществе (см. работы в списке литературы);
- познакомиться с видеопрезентацией художественного проекта А. Гнутова (найти самостоятельно в сети Интернет);
- проанализировать предложенный для анализа видеотреппаж;
- составить таблицу, в которой необходимо отметить функции тотемического искусства; функции, указанные в текстах хрестоматии; функции, репрезентируемые современным художником.

Критерии выполнения учебного задания:

- глубина понимания понятия «тотем»;
- объем текстов из списка литературы, с которыми студент ознакомился;
- точность интерпретации концепций, на которых студент основывает свое решение задачи;
- логичность, последовательность, аргументированность и доказательность изложения решения проблемы;
- количество и точность названных функций.

Задание 2. Анализ тотемического искусства

Цель: научиться анализировать тотемическое искусство с точки зрения выполняемых им социокультурных функций.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

- познакомиться с теорией тотемизма в традиционном обществе (см. работы, представленные в списке литературы);
- познакомиться с фрагментом тотемической сказки;

— проанализировать предложенную австралийскую народную сказку, определить, кто из ее персонажей является тотемическим зверем и для кого;

— составить таблицу, в которой необходимо отметить функции тотемического искусства; функции, указанные в текстах хрестоматии; функции, репрезентируемые народной сказкой.

Австралийская сказка о том, как змея стала ядовитой

Это случилось в те времена, когда многие звери были еще людьми.

Жил на земле страшный, ядовитый ящер, и звали его Мунгоон-Гали. В своей пасти он носил мешочек с ядом, убивал им людей и ел их. И стало мало людей — уж очень прожорлив был Мунгоон-Гали!

Собрались тогда звери (а в те времена все звери и люди были близкими родственниками) и стали думать, как спасти человеческий род. И решили звери послать хитрую, черную змею Оойю-бу-луи, чтобы она перехитрила страшного Мунгоон-Гали и украла у него мешочек с ядом.

Согласилась хитрая змея Оойю-бу-луи сделать это, а про себя подумала: «Отниму-ка я у Мунгоон-Гали его мешочек с ядом и оставлю себе. И стану сильнее всех зверей и людей, и все будут бояться меня, черную змею Оойю-бу-луи!».

Приползла змея в логово Мунгоон-Гали, а он спит. Разбудила его змея и говорит:

— Звери и люди сговорились убить тебя. Но я твой друг и открою тебе тайну, как они хотят сделать это. Только сначала дай мне подержать твой мешочек с ядом, а то я боюсь тебя.

Послушался глупый ящер и передал змее мешочек. А она выскользнула из логовища и исчезла в густой траве.

Погнался за ней Мунгоон-Гали, но не догнал.

С тех пор не могут больше ящерицы охотиться на людей и едят только насекомых.

А хитрая змея Оойю-бу-луи не пошла к костру, где ждали ее люди и звери, а оставила себе мешочек с ядом. Возненавидели змею все люди и звери и стали убегать от нее или старались убить. Ящерицы тоже ненавидят Оойю-бу-луи за обман. Но если змея укусит ящерицу, она от этого не умирает, потому что знает чудесную траву, вылечивающую от змеиного укуса.

Кейс 3. ОБРЯД И РИТУАЛ
КАК ФОРМЫ СУЩЕСТВОВАНИЯ ПЕРВОБЫТНОЙ КУЛЬТУРЫ
(освоение методологии структурного анализа мифа К. Леви-Стросса)

Цель: научиться анализировать мифологическую реальность как предмет изучения науки.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

- познакомиться с фрагментом из статьи К. Леви-Стросса «Отношения симметрии между ритуалами и мифами соседних народов»;
- проанализировать предложенный для анализа текст, выделить в нем все относящееся к племени хидатса и к племени мандан;
- составить гомологические ряды характеристик, относящихся к повседневной жизни и верованиям соседних племен;
- составить таблицу для каждого из племен отдельно, одну для хидатса и одну для мандан, где будут рассмотрены следующие параметры: место проживания; род занятий; язык, на котором говорят; ритуалы, которые соблюдают; мифологические сюжеты; ритуалы белые; ритуалы красные; Миф о маленьком Сарыче; Миф о Белой Бизон; Миф о Снеговой Сове; Миф о Красной палке; Миф об имени Земли.

Критерии выполнения учебного задания:

- глубина понимания структуры мифа и ритуала;
- выделение наибольшего возможного количества параметров для сопоставления гомологических рядов;
- точность интерпретации концепций мифа и ритуала К. Леви-Строссом, на которых студент основывает свое решение задачи;
- логичность, последовательность, аргументированность и доказательность составленных гомологических рядов в качестве решения методологической проблемы.

Кейс 4. ПОТЛАЧ
В ПЕРВОБЫТНОЙ И СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Цель: научиться анализировать события актуальной жизненной реальности, применяя знания теории и истории культуры, полученные при изучении культурологии.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

- познакомиться с работой Й. Хейзинга «Человек играющий»;
- познакомиться со статьей М. Ю. Гудовой «Коммерциализация женской повседневности (на примере ритуала ухаживания, помолвки и свадьбы)» на страницах журнала «Свадебный вальс»;
- прочитать фрагмент из статьи Й. Хейзинга «Человек играющий»:

Чувство любви в любой культуре было одним из наиболее высоко ценимых чувств и оно сохраняет свою значимость в современной молодежной культуре. Однако анализируя содержание чувств современных влюбленных, Э. Иллоуз считает, что романтические отношения претерпели серьезные изменения в культуре потребительского массового общества. С точки зрения экономики, сейчас происходят два взаимосвязанных процесса: романтизация товаров потребления и материализация романтических отношений. Приобретая романтические услуги массового производства и потребления, влюбленные продают свои чувства и свою влюбленность. Поскольку производство и потребление товаров и услуг значительно увеличивается, специализированные сайты, программы и журналы, к примеру «Свадебный вальс» передают нам образ любви как романтического чувства, воплощенного в определенных оплаченных действиях и предметах.

Кроме того, отмечает Иллоуз, такой коммерциализированный образ помолвки и или свадьбы является результатом внедрения в массовое сознание таких характерных для постмодернизма понятий, как досуг, роскошь и гламур. Когда досуг, роскошь, гламур и романтические отношения совпадают, любовь превращается в расточительное потребление и развлечение. Огромный спектр романтических товаров и услуг создает дополнительные возможности выражения чувств для влюбленной пары, а с другой стороны, материализованные в приобретенных товарах и потребленных услугах романтические отношения дают возможность тем людям, которые научились «правильно» потреблять, почувствовать себя полностью удовлетворенными. Теперь образ «свидания» — это поход в ресторан, кинотеатр, музей, романтический отпуск на экзотическом курорте или в дорогом (и потому романтическом) отеле. Такое представление о романтических отношениях делает их материально зависимыми и материализуемыми.

Далее:

- выделить из фрагмента текста Й. Хейзинги признаки потлача как феномена первобытной культуры;
- определить, какие характерные черты первобытного потлача проявляются в современном обряде помолвки и свадьбы;
- сравнить свадебный обряд в современном обществе и потлач в традиционном обществе: общее (что объединяет праздничные обряды) и особенное (в чем состоит разница в праздничных обрядах) — и оформить данные в виде таблицы.

При выполнении задания рекомендуется использовать понятие потлача, приведенное в лекции, а также идеи ученых, кратко изложенные в трудах из списка литературы, и собственный аналитический опыт.

Критерии выполнения учебного задания:

- глубина понимания понятия «потлач»;
- объем текстов из списка литературы, с которыми студент ознакомился;
- точность интерпретации культурологических концепций, на которых студент основывает свое решение задачи;
- доказательность изложения решения проблемы;
- точность определения характерных особенностей потлача и свадьбы.

Кейс 5. ПРОИСХОЖДЕНИЕ ПИСЬМЕННОСТИ. ЭТАПЫ И ФОРМЫ

Цели:

- получение знания о связи эволюции знаковых систем в истории культуры;
- умение обнаруживать связи между когнитивными и социокультурными элементами.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Суть проблемы: эволюция знаний находится в прямой связи с процессом записи и трансляции в знаковых системах. Необходимо выявить, каким образом письменная фиксация детерминирована социокультурными условиями и как она влияет на развитие культуры в целом.

Для решения необходимо:

— получить информацию о разных видах письменной фиксации, прочитав статьи в «Лингвистическом энциклопедическом словаре» («Пиктография», «Письмо», «Алфавит»); получить представление о графических формах, характерных для каждого из исторических типов письменности;

— прочитать фрагменты из книги Ф. Кликса *«Пробуждающееся мышление. У истоков человеческого интеллекта»* (М., 1983).

Ход выполнения задания

1. Прочитать первый фрагмент книги Ф. Кликса *«Пробуждающееся мышление. У истоков человеческого интеллекта»*.

Роль социальных факторов в появлении письменности

Мы склонны связывать причины возникновения письменности с рассмотренными в предыдущей главе данными о развитии ранних городов-государств Востока. Как уже отмечалось, в период между 10 тыс. и 5 тыс. лет до н. э. здесь произошло резкое увеличение плотности населения. Сложная сеть взаимных обязанностей и зависимостей, производств и торговли, но прежде всего связей, обеспечивающих безопасность населения в целом и власть правящей верхушки, требовала продуманной организации общественной жизни. С помощью обычных средств непосредственного общения в принципе невозможно поддерживать функционирование социального организма, насчитывающего десятки тысяч индивидов. Поэтому возникла необходимость или, точнее, общественная потребность в непрямом, безличном оформлении прав и в особенности обязанностей жителей ранних городов-государств.

Письменная фиксация как раз и позволяет регулировать поведение людей в отсутствие представителя власти. В этой его функции письмо было чрезвычайно близко иконическим символам божественной власти — храмовым скульптурам и иконам. Первоначально оно было наполовину элитарным ритуалом, наполовину орудием власти группы посвященных. Однако мощная общественная потребность в письменности, действовавшая на протяжении длительного исторического периода, все же привела к тому, что постепенно она стала одним из основных средств регуляции повседневных социальных отношений.

Кроме того, только письменность позволяет выйти за ограниченные пространственные рамки речевой коммуникации.

Диапазон психологического действия письменности простирается так же далеко, как и влияние межличностных отношений, причем эффективность этого действия сохраняется даже в отсутствие одного из партнеров коммуникации. Совершенно очевидно, что возникновение городов-государств требовало координации поведения огромного числа людей, и именно письменность явилась незаменимым средством решения этой задачи. Последующее возникновение древних империй, например, государства хеттов или персов, без существования письменности было бы просто немыслимым.

Письменность обладает еще одним чрезвычайно важным свойством. С помощью общественно выработанной системы графических знаков появилась возможность преодолевать не только пространственные, но и временные границы непосредственной коммуникации. Возникает нечто вроде исторического измерения общественного самосознания. Если в тотемизме история и нормы поведения в мифологической оболочке выступали в синкретическом единстве, то благодаря письменности происходит их дифференциация. Право и закон находят свое выражение в первых кодексах, тогда как представления об истории отражаются в текстах совершенно иного рода. Если кодексы оказывают влияние на формирование государственности, то письменная история крайне важна для осознания принадлежности к одному народу.

Тем самым мы указали некоторые действовавшие в течение тысячелетий факторы развития. Вне всяких сомнений, различные виды текстов служили также другим целям: фиксации договоренностей, долгов, указаний, приговоров, завещаний и т. п. И конечно же, сами эти практические цели влияли на стилизацию средств письменного выражения мысли.

Можно констатировать, следовательно, что письменность стала инструментом достижения множества различных целей. Было предпринято немало попыток создания самых разных форм письменности. Как раз в период расцвета ранних городов-государств эти процессы стали протекать особенно интенсивно. Писцы образовали особую социальную прослойку с собственным богом... Жрецы присвоили себе знание письменности, а затем право толковать древние «священные» тексты. Они широко пользовались этим правом для сохранения и упрочения своей власти.

На основании полученной информации определить, какие социальные факторы детерминировали необходимость возникновения

письменности. Ответить на вопросы: какие задачи для развития государства решала письменность? Какие коммуникативные ресурсы предоставляла? Как появление письменности повлияло на когнитивные возможности человека?

2. Прочитать второй фрагмент из книги Ф. Кликса «Пробуждающееся мышление. У истоков человеческого интеллекта».

Когнитивные процессы и возникновение алфавита

Самой ранней формой когнитивной репрезентации является наглядно-образное представление предмета или события. Такой же полуизобразительный характер имели и исторически первые средства графической фиксации информации. <...> Аналогичные тексты-изображения в изобилии встречаются в пещерах, например, в Сибири или в Северной Испании. Они возникли десятки тысячелетий назад. Разумеется, их еще нельзя считать письменным памятником. Вместе с тем можно отметить присутствие двух важных элементов всякой письменности: реконструкция содержания мышления (последовательности представлений) осуществляется в материализованной, знаковой форме, и, кроме того, необходимо заранее знать значение отдельных фигур, чтобы правильно «прочитать» изображенное «сообщение».

Следующим этапом, который обнаруживается как в шумерской, так и в древнеегипетской культуре, была сильная стилизация, или стандартизация, идеографических элементов. Благодаря этому обеспечивалось более надежное распознавание. Знаки стали однозначнее, а их изготовление уже меньше зависело от индивидуальных умений. Появилась возможность передачи сообщений между людьми, которые совершенно не знают друг друга. <...>

На спине пленного можно видеть шесть цветков лотоса. Цветок лотоса был знаком тысячи — огромное количество лотоса росло в болотах Верхнего Нила. Следовательно, фараон захватил 6 тыс. пленных. Наряду с большей стилизацией по сравнению со сценической организацией предыдущего рисунка здесь импонирует четкое выделение семантических единиц (фараон, пленный, 6 тыс.) и отношений между ними (брат в плен). Данная картина, очевидно, воплощает последовательность высказываний. Это непосредственно подводит нас к начальным формам письменности, прежде всего к так называемому пиктографическому письму, которое во многом опиралось на сценические элементы.

Можно утверждать, однако, что пиктографический текст также был скорее последовательностью высказываний, чем цепочкой изолированных понятий. Так, например, в древнешумерском пиктографическом письме изображения рта и пищи обозначали глагол «питаться», изображения женщины и гор имели значение «рабыня», так как рабыни захватывались в северных горных районах, знаки мужчины и плуга означали «пахарь» и т. д. Разумеется, такие знаки представляют собой скорее сценические описания, чем слова в нашем современном понимании. Но уже в древнешумерском и древнеегипетском языках появляются графические знаки для понятий, иными словами, пиктографические репрезентации целых классов объектов.

Эта стадия развития, которую прошли все известные в настоящее время письменности, характеризуется ограниченностью выразительных возможностей. Огромное количество знаков для понятий, которое должно дополняться в случае выделения нового понятия еще одним индивидуальным знаком. И кроме того, существовали еще специальные знаки для обозначения связей между понятиями. Значительные трудности возникали при этом в случае изображения достаточно абстрактных, не имеющих конкретных референтов понятий. Как мы убедимся в следующей главе на примере возникновения чисел и систем счисления, эффективное познание и господство над природным окружением тесно связано со способностью образовывать все более абстрактные классы понятий. Именно этому мешал изобразительный характер знаков пиктографического письма. Конечно, с помощью стилизации и метафорической символики можно добиться передачи абстрактного содержания конкретно-наглядными средствами. Но при метафорическом применении знаков возрастает многозначность их возможного истолкования. Затрудняются процессы чтения (или распознавания), значительно осложняется обучение. Подобные трудности не должны быть чрезмерными — письмо как инструмент деятельности должно быть доступно произвольному управлению со стороны субъекта. Вместо того чтобы дать универсальное средство выражения любых мыслительных результатов, это направление процесса развития письменности заводит в явный тупик.

На основании полученной информации ответить на вопросы: какова специфика пиктографии и ее культурное значение? Каковы ограничения и преимущества этого вида письма? Как решалась задача передачи абстрактных понятий?

3. Прочитать третий фрагмент из книги Ф. Кликса «Пробуждающееся мышление. У истоков человеческого интеллекта».

Мотивы и этапы возникновения письменности

Итак, необходимость освобождения от пиктографического принципа обоснована. Но в каком направлении должно происходить дальнейшее развитие письменности? В принципе имеется лишь одна альтернатива: введение знаков не для иконических, а для акустических репрезентаций мысли, иными словами, введение знаков, замещающих звуки речи. Задним числом решение проблемы кажется предельно простым. В действительности же признание этого принципа натолкнулось на серьезные трудности. Почему?

Прежде всего потому, что совершенно неясно, как должны выглядеть эти знаки для звуковых комплексов. Можно было бы предположить, что эта проблема была разрешена каким-либо гениальным ученым или философом. Судя по всему, такого гения нигде и никогда не было. Как же все-таки должны выглядеть знаки для речевых звуков?

Первое из найденных решений состояло в том, чтобы подставить изображения вместо звуковых конфигураций отдельных слов. Речь идет о принципе шрифта-ребуса. Декодирование значения из текста осуществляется как бы на обходном пути: сами знаки обозначают звуковые структуры и лишь эти последние репрезентируют наглядные признаки понятия. Легко понять, что этот принцип впервые позволяет также осуществлять графическую фиксацию существующих в устной речи абстрактных понятий. Чтобы понимать этот тип письменных знаков, необходимо иметь в памяти двойную репрезентацию отношений: во-первых, между графическими элементами и звуковыми структурами; во-вторых, между звуковыми структурами и признаками обозначенного объекта или группы обозначенных понятий как абстрактного понятия. Прежде чем пояснить это на примерах из древних языков, укажем несколько иллюстративных аналогий из современного русского языка. Разгадывая ребус, мы связываем изображения банки и ноты, получается «банкнота», поста и ели — получается «постель», коня и яка — получается «коньяк». Это уже не иконо-, а фонограммы, знаки для последовательностей звуков, обозначающих совершенно другие понятийные признаки. Знак теряет здесь графическое сходство с обозначаемой вещью. Связь между звуковыми признаками и понятийными признаками устанавливается только в когнитивных структурах памяти.

<...> За 2500 лет до н. э. древнешумерское письмо состояло примерно из 2000 пиктографических знаков. В течение следующих 500 лет в результате введения звуковой символизации и превращения идеографических элементов в (преимущественно) детерминативы объем необходимого для коммуникации запаса знаков снизился до 800. И это произошло в то время, когда значительно усложнились торговля и отношения собственности, право и государственное устройство, получили развитие культура и наука. Значит, несмотря на уменьшение числа знаков, выразительные возможности письменности повысились. А может быть, это произошло как раз благодаря сокращению числа знаков? Вне всяких сомнений, дело обстоит именно так! В процессе все более интенсивного использования аффиксов для изменения значения, реструктурирования и новообразования слов из сходных слоговых компонентов были открыты комбинаторные способы систематического расширения лексикона без увеличения числа базовых графических знаков. Тем самым была почти решена проблема создания удобного инструментария графического выражения и фиксации потенциально бесконечного многообразия мыслей и образов. <...>

Решающий шаг в этом процессе состоял в алфавитизации шрифта. Финикийский алфавит включал 22 буквы, обозначающих согласные звуки.

На Востоке финикийский алфавит был положен в основу арамейского письма, из которого позднее возникли индийские, персидская, арабская и еврейская системы письменности. <...>

Он оказал решающее влияние на славянскую кириллицу, а через этрусков и на латинский алфавит. Что касается древних греков, то они совершенно сознательно и с полным основанием называли свой алфавит «финикийскими знаками». К 22 исходным знакам для согласных греки добавили 6 букв для гласных, которые до тех пор не имели специфического обозначения. В результате было установлено столь недостававшее более ранним системам письма однозначное соответствие между знаковым рисунком речи и его графической символизацией. Можно ли утверждать, что создание алфавита решило проблему графического выражения многообразия мыслимых содержаний? По-видимому, на данный вопрос можно ответить положительно. Во всяком случае, за последние 3 тыс. лет к найденному принципу не было добавлено ничего принципиально нового.

Вернемся еще раз к этой основной проблеме, чтобы яснее осознать лежащую в основе алфавитных форм письменности идею. Понятиями архаического мышления являются наглядно-иконические

представления. Их репрезентации с целью сообщения чего-либо другому (будь то мифическое существо ритуальных обрядов или же другой член рода) соответствует воспроизведение в форме графического рисунка. В этом смысле наскальные изображения воссоздают содержания мышления человека ледниковой эпохи. В этот период могло появиться понимание возможности передавать простейшие сообщения с помощью рисунков. Социальная потребность в разработке графических средств коммуникации возникла лишь в связи с развитием ранних городов-государств. По мере количественного и качественного развития знаний об окружающей действительности понятия (и слова языка) становились не только многочисленней, но и прежде всего абстрактнее. Использование инструментальной функции языка в процессах мышления позволило освободить мысль об обязательной связи с наглядными образами. Возможности графического выражения стали отставать от бурного развития самого мышления. Это в особенности касалось передачи достаточно абстрактных содержаний. Необходимо было искать новые принципы построения письменности.

На основании полученной информации ответить на вопросы: какие были промежуточные формы между наглядным и фонетическим принципом письма? Как связано развитие абстрактного мышления с переходом к фонетическому письму (алфавиту)?

4. Составить таблицу, в которой этапы эволюции письменности будут соотнесены с формами записи, социокультурными детерминантами, функциями и преимуществами когнитивного и социального плана. На основании таблицы сделать вывод о влиянии алфавита на изменение темпов и содержания развития культуры.

Критерии выполнения задания:

- точность знания этапов и видов письменности;
- умение соотносить этапы и виды письма с культурными и социальными изменениями.

Кейс 6. АНТИЧНЫЕ СЮЖЕТЫ В КУЛЬТУРЕ XX В.

З а д а н и е: выявить единство сюжета и различия толкований в трагедиях Софокла и Ануя (на материале «Антигоны» Софокла, 442 г. до н. э., и «Антигоны» Ж. Ануя, 1942 г.).

Цели:

- сформировать умение производить сравнительный анализ литературных текстов;
- выработать навык чтения с учетом социокультурного контекста.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

- познакомиться с трагедией Софокла «Антигона»¹;
- прочитать пьесу Ж. Ануя «Антигона»;
- обратить внимание на диалог Антигоны и Исмены у Софокла и Ануя;
- сравнить финалы:

Софокл:

К р е о н т. Уведите вы прочь безумца, меня!
Я убил тебя, сын, и тебя, жена!
И нельзя никуда обратить мне взор:
Все, что было в руках, в стороне лежит;
И теперь на меня низвергает судьба
Все терзанья, и вынести их нет сил!

Ануй:

Х о р. И теперь ты совсем один, Креон.
К р е о н. Да, совсем один. (Пауза. Кладет руку на плечо прислужника.) Мальчик!

Х о р. Что, господин?

К р е о н. Вот что я тебе скажу. Они этого не понимают. Когда перед тобой работа, нельзя сидеть сложа руки. Они говорят, что это грязная работа, но если мы не сделаем ее, кто же ее сделает?

Х о р. Не знаю, господин.

К р е о н. Конечно, не знаешь. Тебе повезло! Никогда ничего не знать — вот что было бы лучше всего.

Х о р. О да, господин!

К р е о н. Пять часов. Что у нас сегодня в пять?

Х о р. Совет, господин.

К р е о н. Ну что ж, раз назначен совет, пойдем на совет.

Креон выходит.

¹ Софокл. Антигона // Античная литература : антология : в 2 ч. М., 1989. Ч. 1. С. 316–362.

Вопросы

1. Что движет поступком Антигоны у Софокла и у Ануя?
2. Чем отличается Креонт Софокла от Креона Ануя?
3. Как можно объяснить логику действий Креона Ануя, исходя из режима Виши во Франции?

Критерии выполнения учебного задания:

- полнота ответов на вопросы;
- понимание социокультурных контекстов литературного текста;
- способность к сравнительному анализу.

Кейс 7. ОБРАЗ РЫЦАРЯ В СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ

З а д а н и е: проанализировать аутентичность репрезентации средневековой культуры в массовой культуре.

Цель: изучить повседневную рыцарскую культуру Средневековья.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

- познакомиться с отрывком из фильма «История рыцаря» (США, 2001 г., режиссер Брайан Хелгеленд, в главной роли Хит Леджер);

- прочитать тексты из списка литературы и ответить на вопросы:

1. Какое было отношение к проблеме телесности в Средние века?
2. Какие отличия и сходства можно выделить между историческим описанием повседневности жителей средневековых городов и повседневностью, представленной в фильме?
3. С чем связаны сходства и отличия репрезентаций повседневности Средних веков?

- выбрать, при помощи какой концепции отечественных или зарубежных ученых вы сможете проанализировать представленный отрывок;

- показать, используя характеристики повседневности, приведенные в лекции, и идеи ученых, изложенные в хрестоматии,

а также собственный аналитический опыт, насколько точной является репрезентация средневековой повседневности в массовой культуре;

— представить отчет, в котором необходимо описать все этапы решения задачи и дать точную характеристику проделанной работы.

Критерии выполнения учебного задания:

— точность выделения особенностей повседневности в Средние века;

— объем текстов из списка литературы, с которыми студент ознакомился;

— точность интерпретации концепций, на которых студент основывает свое решение задачи;

— логичность, последовательность, аргументированность и доказательность изложения решения эстетической проблемной ситуации.

Кейс 8. КУЛЬТУРНАЯ ТОПОГРАФИЯ СРЕДНЕВЕКОВОГО ГОРОДА

З а д а н и е: проанализировать культурную топографию как средство единения и стратификации городской коммуны.

Цель: понять ценностно-смысловое значение городской топографии.

Инструкция

1. Найти карту и фотографии города Чешский Крумлов, сохранившего до наших дней средневековую топографию.

2. Прочитать статью «Город» («Словарь средневековой культуры» под ред. А. Я. Гуревича) и ответить на вопросы:

Почему средневековые города возникали на берегах рек?

Почему замок и город окружались городской стеной?

Почему средневековый город имел радиально-кольцевую планировку?

3. Ознакомиться с текстами, предложенными в списке литературы по разделу. Выбрать, при помощи какой концепции отечественных или зарубежных ученых вы сможете определить характеристики, присущие средневековому городскому топосу.

4. Доказать, используя характеристики топоса средневекового города, приведенные в лекции, и идеи ученых, изложенные в хрестоматии, а также собственный аналитический опыт, что карта Чешского Крумлова и сам этот город сегодня воплощает определенную социальную организацию города.

Материал: карта города, фотогалерея «Чешский Крумлов».

Критерии выполнения учебного задания:

- точность выделения особенностей топографии средневекового города;
- объем текстов из списка литературы, с которыми студент ознакомился;
- точность выделения особенностей топоса города, представленного на фотографиях;
- логичность, последовательность, аргументированность и доказательность изложения решения проблемной ситуации.

Вспомогательная информация

Средневековый город порывает с правильной планировкой внутреннего пространства, свойственной античному городу. Жизнь его, подчиненная другим идеалам, концентрируется вокруг собственных точек притяжения. Важнейшим фактором структурирования внутригородского пространства являлись специфические экономические функции города, которые заявляют о себе в соответствующих архитектурных сооружениях. Это в первую очередь рынки и спонтанно возникающие улицы торговцев и ремесленников.

В представлениях современников выкристаллизовывается осознание особой важности рынка как центра городского пространства. Со временем расширение городской самостоятельности, рост богатства и политического влияния города приводит к появлению общественных зданий, мест сосредоточения институтов городской власти.

К числу важнейших городских объектов относились также цеховые дома, продовольственные склады (зерновые, соляные), арсенал, школа, танцевальный дом, госпиталь, бордель, бани, темница.

Кейс 9. КНЯЖЕНИЕ ВЛАДИМИРА И ПРИНЯТИЕ ХРИСТИАНСТВА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

З а д а н и е: посмотрите фильм «Викинг» (реж. А. Кравчук, 2016 г.) и оцените его культурно-историческую достоверность.

Цель: научиться анализировать соответствие кинотекста историческим документам, применяя знания теории и истории культуры, полученные при изучении культурологии.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

- познакомиться с приведенным фрагментом из «Повести временных лет» летописца Нестора;
- прочитать фрагменты из произведений византийских и арабских историков о жизни древних русов.

Повесть временных лет

...В год 6478 (970). Святослав посадил Ярополка в Киеве, а Олега у древлян. В то время пришли новгородцы, прося себе князя: «Если не пойдете к нам, то сами добудем себе князя». И сказал им Святослав: «А кто бы пошел к вам?». И отказались Ярополк и Олег. И сказал Добрыня: «Просите Владимира». Владимир же был от Малуши — ключницы Ольгиной. Малуша же была сестра Добрыни; отец же им был Малк Любечанин, и приходился Добрыня дядей Владимиру. И сказали новгородцы Святославу: «Дай нам Владимира», Он же ответил им: «Вот он вам». И взяли к себе новгородцы Владимира, и пошел Владимир с Добрынею, своим дядей, в Новгород, а Святослав в Переяславец. <...>

В год 6483 (975). Однажды Свенельдич, именем Лют, вышел из Киева на охоту и гнал зверя в лесу. И увидел его Олег, и спросил своих: «Кто это?» И ответили ему: «Свенельдич». И, напав, убил его Олег, так как и сам охотился там же. И поднялась оттого ненависть между Ярополком и Олегом, и постоянно подговаривал Свенельд Ярополка, стремясь отомстить за сына своего: «Пойди на своего брата и захвати власть его».

В год 6484 (976).

В год 6485 (977). Пошел Ярополк на брата своего Олега в Деревскую землю. И вышел против него Олег, и исполнились обе стороны. И в начавшейся битве победил Ярополк Олега. <...>

И похоронили Олега в поле у города Овруча, и есть могила его у Овруча и до сего времени. И наследовал власть его Ярополк. У Ярополка же была жена гречанка, а перед тем была она монахиней, в свое время привел ее отец его Святослав и выдал ее за Ярополка, красоты ради лица ее. Когда Владимир в Новгороде услышал, что Ярополк убил Олега, то испугался и бежал за море. А Ярополк посадил своих посадников в Новгороде и владел один Русскою землею.

В год 6486 (978).

В год 6487 (979).

В год 6488 (980). Владимир вернулся в Новгород с варягами и сказал посадникам Ярополка: «Идите к брату моему и скажите ему: “Владимир идет на тебя, готовься с ним биться”». И сел в Новгороде.

И послал к Рогволоду в Полоцк сказать: «Хочу дочь твою взять себе в жены». Тот же спросил у дочери своей: «Хочешь ли за Владимира?». Она ответила: «Не хочу разуть сына рабыни, но хочу за Ярополка». Этот Рогволод пришел из-за моря и держал власть свою в Полоцке, а Туры держал власть в Турове, по нему и прозвались туровцы. И пришли отроки Владимира и поведали ему всю речь Рогнеды — дочери полоцкого князя Рогволода. Владимир же собрал много воинов — варягов, словен, чуди и кривичей — и пошел на Рогволода. А в это время собирались уже вести Рогнеду за Ярополка. И напал Владимир на Полоцк, и убил Рогволода и двух его сыновей, а дочь его взял в жены.

И пошел на Ярополка. И пришел Владимир к Киеву с большим войском, а Ярополк не смог выйти ему навстречу и затворился в Киеве со своими людьми... Владимир же послал к Блуду — воеводе Ярополка, — с хитростью говоря: «Будь мне другом! Если убью брата моего, то буду почитать тебя как отца, и честь большую получишь от меня; не я ведь начал убивать братьев, но он. Я же, убоявшись этого, выступил против него». И сказал Блуд послам Владимировым: «Буду с тобой в любви и дружбе». ...Так вот и Блуд предал князя своего, приняв от него многую честь: потому и вино-вен он в крови той. <...>

И послал Блуд к Владимиру со словами: «Сбылась-де мысль твоя, и, как приведу к тебе Ярополка, будь готов убить его». Владимир же, услышав это, вошел в отчий двор теремной, о котором мы уже упоминали, и сел там с воинами и с дружиною своею. И сказал Блуд Ярополку: «Пойди к брату моему и скажи ему: “Что ты мне ни дашь, то я и приму”». И пришел Ярополк ко Владимиру; когда же входил в двери, два варяга подняли его мечами под пазухи.

...Владимир же стал жить с женою своего брата — гречанкой, и была она беременна, и родился от нее Святополк.

После всего этого сказали варяги Владимиру: «Это наш город, мы его захватили, — хотим взять выкуп с горожан по две гривны с человека». И сказал им Владимир: «Подождите с месяц, пока соберут вам куны». И ждали они месяц, и не дал им Владимир выкупа, и сказали варяги: «Обманул нас, так отпусти в Греческую землю». Он же ответил им: «Идите». И выбрал из них мужей добрых, умных и храбрых и роздал им города; остальные же отправились в Царьград к грекам. Владимир же еще прежде них отправил послов к царю с такими словами: «Вот идут к тебе варяги, не вздумай держать их в столице, иначе наделают тебе такого же зла, как и здесь, но распусти их по разным местам, а сюда не пускай ни одного».

И стал Владимир княжить в Киеве один, и поставил кумиры на холме за теремным двором: деревянного Перуна с серебряной головой и золотыми усами, и Хорса, Дажьбога, и Стрибога, и Симаргла, и Мокошь. И приносили им жертвы, называя их богами, и приводили своих сыновей и дочерей, и приносили жертвы бесам, и оскверняли землю жертвоприношениями своими...

И когда прошел год, в 6496 (988) году пошел Владимир с войском на Корсунь, город греческий, и затворились корсуняне в городе. И стал Владимир на той стороне города у пристани, в расстоянии полета стрелы от города, и сражались крепко из города. Владимир же осадил город. Люди в городе стали изнемогать, и сказал Владимир горожанам: «Если не сдадитесь, то простою и три года».

...И вот некий муж корсунянин, именем Анастас, пустил стрелу, написав на ней: «Перекопай и перейми воду, идет она по трубам из колодцев, которые за тобою с востока». Владимир же, услышав об этом, посмотрел на небо и сказал: «Если сбудется это, — сам крещусь!» И тотчас же повелел копать наперерез трубам и перенять воду. Люди изнемогли от жажды и сдались. Владимир вошел в город с дружиною своею и послал к царям Василию и Константину сказать: «Вот взял уже ваш город славный; слышал же, что имеете сестру девицу; если не отдадите ее за меня, то сделаю столице вашей то же, что и этому городу». И, услышав это, опечалились цари, и послали ему весть такую: «Не пристало христианам выдавать жен за язычников. Если крестишься, то и ее получишь, и царство небесное воспримешь, и с нами единоверен будешь. Если же не сделаешь этого, то не сможем выдать сестру за тебя». Услышав это, сказал Владимир посланным к нему от царей: «Скажите царям вашим так: я крещусь, ибо еще прежде испытал закон ваш и любя мне вера ваша и богослужение, о котором рассказали мне

посланные нами мужи». И рады были цари, услышав это, и упростили сестру свою, именем Анну, и послали к Владимиру, говоря: «Крестись, и тогда пошлем сестру свою к тебе». Ответил же Владимир: «Пусть пришедшие с сестрою вашею и крестят меня». <...>

...По божественному промыслу разболелся в то время Владимир глазами, и не видел ничего, и скорбел сильно, и не знал, что сделать. И послала к нему царица сказать: «Если хочешь избавиться от болезни этой, то крестись поскорей; если же не крестишься, то не сможешь избавиться от недуга своего». Услышав это, Владимир сказал: «Если вправду исполнится это, то поистине велик Бог христианский». И повелел крестить себя. Епископ же корсунский с царицыными попами, огласив, крестил Владимира. И когда возложил руку на него, тот тотчас же прозрел. Владимир же, ощутив свое внезапное исцеление, прославил Бога: «Теперь узнал я истинного Бога». Многие из дружинников, увидев это, крестились... Когда же Владимира крестили и научили его вере христианской, сказали ему так: «Пусть никакие еретики не прельстят тебя, но веруй, говоря так: “Верую во единого Бога Отца Вседержителя, творца неба и земли”»².

Славяне и анты

Эти племена, славяне и анты, не управляются одним человеком, но издревле живут в народоправстве (демократии), и поэтому у них счастье и несчастье в жизни считается делом общим. И во всем остальном у обоих этих варварских племен вся жизнь и узаконения одинаковы. Они считают, что один только бог, творец молний, является владыкой над всеми, и ему приносят в жертву быков и совершают другие священные обряды. Судьбы они не знают и вообще не признают, что она по отношению к людям имеет какую-либо силу, и когда им вот-вот грозит смерть, охваченным ли болезнью, или на войне попавшим в опасное положение, то они дают обещание, если спасутся, тотчас же принести богу жертву за свою душу, и, избегнув смерти, они приносят в жертву то, что обещали, и думают, что спасение ими куплено ценой этой жертвы. Они почитают реки, и нимф, и всякие другие божества, приносят жертвы всем им и при помощи этих жертв производят и гадания. Живут они в жалких хижинах, на большом расстоянии друг от друга, и все они часто меняют места жительства. Вступая в битву, большинство из них идет на врагов со щитами и дротиками в руках, панцирей же они никогда не надевают: иные не носят

² Повесть временных лет // Книгосайт : [электрон. б-ка]. URL: <http://knigosite.org/library/books/77814> (дата обращения: 20.05.2018).

ни рубашек (хитонов), ни плащей, а одни только штаны, подтянутые широким поясом на бедрах, и в таком виде идут на сражение с врагами. У тех и других один и тот же язык, достаточно варварский. И по внешнему виду они не отличаются друг от друга. Они очень высокого роста и огромной силы. Цвет кожи и волос у них очень белый... Образ жизни у них, как и у массагетов, грубый, безо всяких удобств, вечно они покрыты грязью, но по существу они неплохие люди и совсем не злобные, но во всей чистоте сохраняют гуннские нравы. И некогда даже имя у славян и антов было одно и то же. В древности оба эти племена называли спорами («рассеянными»), думаю потому, что они жили, занимая страну «спораден», «рассеянно», отдельными поселками. Поэтому-то им и земли надо занимать много. Они живут, занимая большую часть берега Истра, по ту сторону реки³.

Племена славян и антов живут вместе, и жизнь их одинакова: они живут свободно, и не дают никому поработить себя или подчинить. Их весьма много в их стране, и они очень выносливы, выносят легко и зной и стужу, и дождь и наготу тела, и нищету. К тем, кто приходит к ним и пользуется их гостеприимством, они относятся ласково и приветливо, радушно встречают их и провожают потом от места до места, охраняя тех, кто нуждается в этом. Если будет гостю какой-нибудь вред по вине хозяина, по его нерадивости — тот, кто ему доверил гостя, поднимает против него войну и считает своей священной обязанностью отметить за гостя. Тех, кто находится у них в плену, они не держат в рабстве бессрочно, подобно другим народам, но ограничивают их рабство известным сроком, после чего отпускают их, если они хотят, за некоторую мзду в их землю, или же позволяют им поселиться с ними, но уже как свободным людям и друзьям. Этим они снискивают их любовь.

Есть у них и бесчисленное множество всяческих плодов, сложенных кучами, и больше всего проса. Женщины их разумны больше, чем свойственно человеческой природе: многие из них признают смерть своих мужей как бы концом собственной жизни и сами, по доброй воле, дают себя удавить, не считая жизнью пребывание во вдовстве.

В лесах и болотах, посреди рек и стоячих озер, живут они, не доступные посторонним; в жилищах своих устраивают они

³ *Прокотий Кессарийский*. О славянах и антах [Электронный ресурс] // Хрестоматия по истории СССР. Т. 1 / сост. В. Лебедев и др. М., 1949. URL: <https://studfiles.net/preview/1635425/page:15> (дата обращения: 20.05.2018).

много выходов, чтобы можно было спастись в случае опасности, а опасности, как это и естественно, им со всех сторон угрожают. Все, что им необходимо для жизни, закапывают они в землю в потайных местах, скрывая от глаз все, что только приобретают, и жизнь ведут прямо разбойническую. Врагов любят они подстеречь в лесной чаще, в ущельях и крутизнах; пользуются в достаточной мере засадами, внезапными нападениями и хитростями, и ночью, и днем изобретая всевозможные способы борьбы. Лучше кого угодно умеют они переправляться через реки и могут подолгу оставаться в воде. В случае опасности они покидают свои жилища и погружаются в глубину воды, держа во рту длинные полые внутри стволы тростника, приготовленные нарочно для этой цели: лежа навзничь в глубине реки, они выставляют концы тростников наружу и дышат через них. Таким путем они помногу часов могут оставаться в воде, так что никто их там и не заметит. Если даже случится, что стволы тростника будут видны снаружи, то люди, не знающие, в чем дело, подумают, что тростник растет в воде. Но кто знает об этом приеме, тому не трудно догадаться, и тогда он может проткнуть им рот тростником, или же выдернуть его из воды, так что нечем будет дышать и придется вылезть наружу.

Все мужчины вооружены у них небольшими дротиками, по два на каждого, а у некоторых сверх того — прекрасные щиты, только чересчур тяжелые, затрудняющие собой движения. Есть у них и деревянные луки, и стрелы, намазанные ядом: этот яд действует сильно, и спастись от него можно только, приняв вовремя какое-нибудь противоядие или другое средство, известное знающим врачам; или же надо вырезать пораженное ядом место, дабы отравы не распространилась по всему телу. У них нет общей власти, они вечно во вражде друг с другом, и в бою не знают правильного строя, не стараются сражаться в боевом порядке, равно не любят показываться на равных, открытых со всех сторон местах⁴.

Ибн-Фадлан

Похороны руса

...И вот они положили его в его могиле и покрыли ее крышей над ним на десять дней, пока не закончили кройки его одежды и их шивания. А это бывает так, что для бедного человека из их числа

⁴ Маврикий Стратег о древних славянах [Электронный ресурс] // Хрестоматия по истории СССР. Т. 1 / сост. В. Лебедев и др. М., 1949. URL: <http://his95.narod.ru/doc00/mavriki.htm> (дата обращения: 20.05.2018).

делают маленький корабль, кладут его (мертвого) в него и сжигают его (корабль), а для богатого (поступают так): собирают его деньги и делят их на три трети, — (одна) треть (остается) для его семьи, (одну) треть (употребляют на то), чтобы для него на нее скроить одежды, и (одну) треть, чтобы приготовить на нее набид, который они будут пить в день, когда его девушка убьет сама себя и будет сожжена вместе со своим господином; а они, всецело предаваясь набиду, пьют его ночью и днем, (так что) иногда один из них (кто-либо из них) умирает, держа чашу в своей руке. И если умирает главарь, то говорит его семья его девушкам и его отрокам: «Кто из вас умрет вместе с ним?» Говорит кто-либо из них: «Я». И если он сказал это, то это уже обязательно, так что ему уже нельзя обратиться вспять. И если бы он захотел этого, то этого не допустили бы. И большинство из тех, кто поступает (так), (это) девушки. И вот, когда умер этот муж, о котором я упомянул раньше, то сказали его девушкам: «Кто умрет вместе с ним?» И сказала одна из них: «Я». Итак, поручили ее двум девушкам, чтобы они оберегали ее и были бы с нею, где бы она ни ходила, до того даже, что они иногда мыли ей ноги своими руками. И принялись они (родственники) за его дело, — кройку одежды для него, за приготовление того, что ему нужно. А девушка каждый день пила и пела, веселясь, радуясь будущему. Когда же пришел день, в который будет сожжен (он) и девушка, я прибыл к реке, на которой (находился) его корабль, — и вот, (вижу, что) он уже вытащен (на берег) и для него поставлены четыре подпорки из дерева (материала) ха-данга (белого тополя) и другого (дерева), и поставлено также вокруг него (корабля) нечто вроде больших помостов (амбаров?) из дерева.

...Итак, они надели на него шаровары и гетры, и сапоги, и куртку, и хафтан парчевый с пуговицами из золота, и надели ему на голову шапку (калансуву) из парчи, соболевою. И они понесли его, пока не внесли его в ту палатку (кабину), которая (имеется) на корабле, и посадили его на матрац, и подперли его подушками и принесли набид, и плод, и благовонное растение и положили его вместе с ним. И принесли хлеба, и мяса, и луку, и бросили его перед ним, и принесли собаку, и разрезали ее на две части, и бросили в корабле. Потом принесли все его оружие и положили его рядом с ним (к его боку). Потом взяли двух лошадей и гоняли их обеих, пока они обе не вспотели. Потом (они) разрезали их обеих мечом и бросили их мясо в корабле, потом привели двух коров (быков) и разрезали их обеих также и бросили их обеих в нем (корабле). Потом доставили петуха и курицу, и убили их, и бросили их обоих в нем (корабле)... Когда же пришло время после полудня,

в пятницу, привели девушку к чему-то, что они (уже раньше) сделали наподобие обвязки (больших) ворот, и она поставила обе свои ноги на руки (ладони) мужей, и она поднялась над этой обвязкой (обозревая окрестность) и говорила (нечто) на своем языке, после чего ее спустили, потом подняли ее во второй (раз), причем она совершила то же (действие), что и в первый раз, потом ее опустили и подняли в третий раз, причем она совершила то же, что сделала (те) два раза. Потом подали ей курицу, она же отрезала ее голову и забросила ее (голову). Они взяли (эту) курицу и бросили ее в корабле. Я же спросил у переводчика о том, что она сделала, а он сказал: «Она сказала в первый раз, когда ее подняли, — вот я вижу моего отца и мою мать, — и сказала во второй (раз), — вот все мои умершие родственники сидящие, — и сказала в третий (раз), — вот я вижу моего господина сидящим в саду, а сад красив, зелен, и с ним мужи и отроки, и вот он зовет меня, так ведите же к нему». И они прошли с ней в направлении к кораблю. И вот она сняла два браслета, бывших на ней, и дала их оба той женщине, которая называется ангел смерти, а она та, которая убивает ее. И она (девушка) сняла два ножных кольца, бывших на ней, и дала их оба тем двум девушкам, которые обе (перед этим) служили ей, а они обе дочери женщины, известной под именем ангела смерти. Потом ее подняли на корабль, но (еще) не ввели ее в палатку (кабину), и пришли мужи, (неся) с собой щиты и деревянные, и подали ей кубком набид, и вот она пела над ним и выпила его. Переводчик же сказал мне, что она прощается этим со своими подругами. <...>

Потом положили ее на бок рядом с ее господином и двое схватили обе ее ноги, двое обе ее руки, и наложила старуха, называемая ангелом смерти, ей вокруг шеи веревку, расходящуюся в противоположные стороны, и дала ее двум (мужам), чтобы они оба тянули ее, и она подошла, держа (в руке) кинжал с широким лезвием, и вот, начала втыкать его между ее ребрами и вынимать его, в то время, как оба мужа душили ее веревкой, пока она не умерла.

...И принимается огонь за дрова, потом за корабль, потом за палатку, и (за) мужа, и (за) девушку, и (за) все, что в ней (находилось), подул большой, ужасающий ветер, и усилилось пламя огня, и разгорелось неукротимое воспламенение его (огня). И был рядом со мной некий муж из русов, и вот, я услышал, что он разговаривает с переводчиком, бывшим со мною. Я же спросил его, о чем он говорил ему, и он сказал: «Право же он говорит: «Вы, о арабы, глупы»... Это (?); он сказал: «Воистину, вы берете самого любимого для вас человека и из вас самого уважаемого

вами и бросаете его в прах (землю) и съедают его прах и гнус и черви, а мы сжигаем его во мгновение ока, так что он входит в рай немедленно и тотчас». Тогда я спросил об этом, а он сказал: «По любви господина его к нему (вот) уже послал он ветер, так что он унесет его за час». И вот, действительно, не прошло и часа, как превратился корабль, и дрова, и девушка, и господин в золу, потом в (мельчайший) пепел. Потом они построили на месте этого корабля, который они вытащили из реки, нечто подобное круглому холму и водрузили в середине его большую деревяшку хаданга (белого тополя), написали на ней имя (этого) мужа и имя царя русов и удалились⁵.

Вопросы

1. Насколько соответствует тексту «Повести временных лет» логика сюжета фильма «Викинг»?
2. Каков образ славянских племен в исторических источниках и насколько точно он воспроизведен в фильме?
3. Образ князя Владимира в фильме «Викинг» представляет:
 - героя-воина;
 - крестителя Руси;
 - дикого варвара-викинга.

Кейс 10. ФЕНОМЕН ЮРОДСТВА В РУССКОЙ СРЕДНЕВЕКОВОЙ КУЛЬТУРЕ

Задача: выявить особенности юродства на Руси.

Цель: проанализировать специфику поведения юродивого.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

- познакомиться с фрагментами работы А. М. Панченко «Юродивые на Руси» и с фрагментами телевизионного фильма «Петр Мамонов. Черным по белому» (2011);
- прочитать тексты из списка литературы. На основании полученной информации выявить специфику поведения юродивого.

⁵ Фадлан А. Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу. М., 2013. С. 85.

Мы — святые, а они — корректные...
Скажите пожалуйста, неужели же бог придет
к корректному человеку?

Венедикт Ерофеев

Честной Симеон, увидев на гноище перед стенами дохлую собаку, снял с себя веревочный пояс и, привязав его к лапе, побегал, волоча собаку за собой, и вошел в город через ворота, расположенные вблизи школы. Дети, заметив его, кричали: «Вот идет авва дурачок!», и бросились за ним бежать, и били его.

Андрей Цареградский, приговариваясь почивать, отыскивал место, где лежали бродячие псы, и тут же укладывался, прогнав какого-нибудь из них. «Пес ты, и с псами выпался», — говорил он поутру. В Житии Прокопия Устюжского этот мотив повторен и усилен. Была студеная зима, птицы застывали на лету, много людей до смерти замерзло, и нестерпимо тяжело стало Прокопию на церковной паперти. Тогда он пошел искать себе пристанища на ночь. «Пришел я в пустую постройку, и там в углу собаки лежат. И я лег среди них, чтобы согреться. Они же вскочили и убежали вон. Я же подумал про себя, что не только Бог и люди меня оставили, но что и псы мной гнушаются». Если юродивый снизошел до бездомных собак, то они не снизошли до юродивого.

Когда Аввакума судили на соборе 1667 года (на нем присутствовали два вселенских патриарха, Паисий Александрийский и Макарий Антиохийский), он прибег к юродскому дурачеству. Аввакум вспоминает: «И я отошел ко дверям да набок повалился: «Посидите вы, а я полежу», — говорю им. Так оне смеются: «Дурак де протопоп-от! И патриархов не почитает!»» Чтобы читатель правильно понял эту сцену, Аввакум дальше цитирует Первое послание апостола Павла к коринфянам: «И я говорю: мы уроди Христа ради; вы славни, мы же бесчестии, вы сильни, мы же немощни». Это одна из тех новозаветных фраз, которыми православное богословие обосновывает подвиг юродства.

Мы в состоянии представить, что конкретно имел в виду протопоп, когда он «набок повалился», что он хотел сказать своим гонителям. Этот жест расшифровывается с помощью Ветхого Завета. Аввакум подражал пророку Иезекиилю: «Ты же ложись на левый бок твой и положи на него беззаконие дома Израилева... Вторично ложись уже на правый бок, и сорок дней неси на себе беззаконие дома Иудина». По велению свыше Иезекииль обличал погрязших в преступлении иудеев, предрекал им смерть от моровой язвы, голода и меча. Это предсказание повторил и Аввакум.

В высшей степени любопытно московское предание, которое еще в начале нынешнего столетия передавалось в первопрестольной из уст в уста, — о том, как Василий Блаженный опознал в нищем беса. Прося милостыню «Христа ради», тот бормотал эти слова скороговоркой, так что выходило «ста ради», «ста ради», — не ради Бога, а ради денег, ради «ста» (копеек или рублей).

«Был тогда и дивный Киприан, который перед миром был юродивым и глупым, а перед Богом — премудрым и благоразумным; он вел столь святое и подвижническое житие, что и сам монарх его знал и за премногую добродетель зело любил. Многажды, когда царь на своей колеснице выезжал для раздачи милостыни, дивный Киприан, бродивший в одной рубахе, прицеплялся к колеснице и ездил с царем».

В Житии Арсения Новгородского изложена местная легенда, согласно которой Иван Грозный с царевичами предложил Арсению выбрать себе «на прокорм» какое-нибудь село или городок. «Я-то выбрал, да дадите ли мне?» Они обещались дать. Тогда Арсений предъявил непомерное требование: «Дайте мне на пропитание сей Великий Новгород, и хватит с меня». Царь понял это буквально и смутился, не желая ни слова нарушить, ни отдать Новгород Арсению. Тот сказал: «Хотите или нет, а я приемлю город».

Предоставим слово англичанину Джерому Горсею, который приехал в Россию в 1573 году, спустя три года после опричного похода на Новгород и Псков.

«В Пскове был тогда один юродивый, которого тамошние жители считали пророком. Этот обманщик, или колдун, по имени Никола Святой, встретил царя смелыми укоризнами и заклинаниями, называя его кровопийцею, пожирателем христианского мяса, и клялся, что царь будет поражен громом, если он или кто-нибудь из его воинов коснется во гневе хотя единого волоса на голове последнего ребенка в Пскове; что ангел Божий хранит Псков для лучшей участи, а не на разграбление, и что царь должен выйти из города прежде, чем Божий гнев разразится в огненной туче, которая, как он сам может видеть, висит над его головой (ибо в эту минуту была сильная и мрачная буря). Царь содрогнулся от этих слов и просил его молиться об избавлении его и прощении ему его жестоких замыслов. (Я видел этого негодного обманщика, или колдуна: и зимой и летом он ходил голый, вынося и зной, и мороз. Посредством волшебных очарований дьявола он делал много чудесных вещей. Его боялись и уважали как государь, так и народ, который всюду за ним следовал)»⁶.

⁶ Панченко А. М. Юродивые на Руси // Панченко А. М. Русская история и культура : работы разных лет. СПб., 1999. С. 392–407.

Вопросы

1. В чем заключается роль юродивого? Какова цель его действий?
2. Какие приемы использует юродивый?
3. Какие особенности поведения юродивого отразил Петр Мамонов?

Кейс 11. ПРИНЦИП «МАСКИ» В ТЕАТРАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ: ТЕАТР НО

З а д а н и е: определить характерные черты театра Но в контексте особенностей дальневосточной культуры.

Цели:

- познакомиться с особенностями японского театра Но;
- определить, каким образом в нем представлены черты японской культуры, ее основные принципы (особое внимание уделить принципу «маски»).

Инструкция:

- прокомментировать представленные изречения о театре Но;
- найти и проанализировать иллюстрации, демонстрирующие конкретные особенности театра Но:

сцена театра Но;

актер театра Но в костюме;

сцена из спектакля Но (иллюстрация);

костюм театра Но;

виды вееров, используемые в театре Но;

маски театра Но;

женская маска молодой красавицы, прозванная «цветок»;

актер театра Но в маске;

изменение выражения лица в зависимости от угла наклона маски по отношению к наблюдателю.

Известны эпохи эстетических принципов «очарования вещей» (моно-но аварэ), «сокровенной красоты» (югэн), «красоты одинокой печали» (саби).

<...> Театр Но явился благодатной почвой для развития и проявления принципа красоты югэн в японском искусстве на огромном отрезке его истории.

<...> Вот как объясняет, например, Дзэами красоту югэн: «Как будто бы проводишь весь день в горах; как будто бы зашел

в просторный лес и забыл о дороге домой; как будто любуешься на морские тропы вдаль, на челны, скрывающиеся за островами...».

Театр Но весь пронизан строгими законами ритмов. Математичность их в танце, например, ни с чем не сравнима. Через пластику, ритм актер передает биения вселенной, изображает стихии мира, он — как воплощенный Пуруша, и представление в театре Но следует назвать своеобразной средневековой мистерией антропометрии, а решение сценического пространства можно охарактеризовать как «видимую бесконечность».

<...> Канон в театре Но был и остается общеобязательной нормой, регулирующей творческую жизнедеятельность. Он подобен закону в гражданском праве и складывался постепенно, придя на смену театральному обычаю⁷.

Вопросы

1. Какие мировоззренческие основания японской культуры представлены в театре Но?
2. Каковы специфические черты театра Но? Поясните их на примере отдельных элементов.
3. Как проявляется в театре Но принцип «маски»?

Критерии выполнения учебного задания:

- точность определения особенностей театра (с опорой на приведенные материалы);
- способность произвести анализ материала в культурологическом контексте;
- логичность, последовательность, аргументированность и доказательность изложения решения проблемной ситуации.

Вспомогательная информация

Но (яп. «мастерство, умение, талант») — японское театральное драматическое искусство.

У истоков Но стояли Канъами Киёцугу (актер народных представлений саругаку, который, руководствуясь стремлением ориентировать свое искусство на дворян и аристократов, вводил в пьесы новые элементы и изменял структуру спектакля) и его сын Дзэами Мотокиё (автор многочисленных пьес).

⁷ Анарина Н. Г. Японский театр Но. М., 1984. С. 93–101.

Сцена театра имеет каноническую конструкцию: даже в современном здании ее венчает крыша, под которой актерский ансамбль в сопровождении музыки и песнопений и разворачивает действие. В современный репертуар Но входят около 250 пьес. Классическая программа включает исполнение пяти пьес и трех комедийных сценок кёгэн в промежутках между ними.

Кейс 12. ПОЭТИКА «ПУТИ» В ЯПОНСКОМ ЖАНРЕ «РЭНГА»

З а д а н и е: проанализировать отрывок из рэнга.

Цели:

— познакомиться с особенностями японской поэзии, обратившись к жанру «рэнга»;

— определить, как в данном жанре представлены черты японской культуры, ее основные концепты (особое внимание уделить понятию «пути»).

Инструкция: дать комментарий отрывку из художественного произведения и ответить на вопросы.

Три поэта с горы Юнояма

1 Завяены снегом,
ярче алеют опавшие листья на горной тропе!

Сехаку

2 Зимой увидеть — отрадно
мискант у подножья скал.

Соте

3 Гомоном сверчков
прельщенный, выйду из дома...

Соги

4 Вот уже и глубокая ночь —
в рукава задувает осенний ветер.

Сехаку

5 В студеной росе
отразилась луна светом иным.

Соте

6 Неведомое томит
в раздолье полей.

Соги

7 Перемолвились словом
и разошлись, друзья на минуту! Под небом странствий...

Сехаку

8 Путеводное облако
у далеких вершин...

Соте

9 Печально, что птицей
в цветущих ветвях быть не дано...

Соги

10 О, если бы преобразиться
в весну безвременную!

Сехаку

11 Вот уже и в горной деревне
бесследно истаял снег...

Соте

12 Увижу ли верный путь,
ведущий по миру?..

Соги

13 Тому, кто принял одежду из мха,
не о чем сожалеть.

Сехаку

14 Отшельнику в горном скиту
досажен досужий гость.

Соте

15 Среди безымянных трав и деревьев
нашел свой приют...

Соги

<...>

Перевод Д. Рагозина⁸

⁸ Штейнер Е. С. Феномен человека в японской традиции: личность или квази-личность? // Человек и культура: индивидуальность в истории культуры. М., 1990. С. 164–190.

Вопросы

1. Каковы характерные черты представленного отрывка (структура, стиль, тематика, выразительные средства)?
2. Как в данной форме стихосложения представлен временной (сезонный) компонент?
3. Какие особенности жанра «рэнга» можно выявить, основываясь на данном отрывке?
4. Как в жанре «рэнга» находит выражение понятие «пути»?
5. О каких особенностях японской культуры дает представление рэнга?

Критерии выполнения учебного задания:

- точность интерпретации представленного отрывка;
- способность произвести анализ произведения в культурологическом контексте;
- логичность, последовательность, аргументированность и доказательность изложения решения проблемной ситуации.

Вспомогательная информация

Рэнга (букв. «совместное поэтическое творчество») — старинный жанр японской поэзии.

Исторически первой была «короткая» рэнга (танрэнга), когда два автора сочиняли одно пятистишие. Танрэнга приобрела большую популярность в XIII в., и очень скоро на ее основе возникла «длинная рэнга» (терэнга) — стихотворный цикл, состоявший из многих пятистиший, в сочинении которых принимали участие два или несколько поэтов: один сочинял трехстишие, второй добавлял к нему двустишие, к двустишию присоединялось новое трехстишие и т. д. В результате возникала цепь, состоявшая из трехстиший и двустиший, из которых каждое было одновременно связано как с предыдущим, так и с последующим, составляя с ними пятистишия.

Цикл классической рэнга складывался, как правило, из ста строф (хяхуин). Бывали, но реже, более длинные цепи, состоявшие из тысячи или десяти тысяч строф, и более короткие — из 44 или 36 строф. Первое трехстишие цикла называлось хокку (начальная строфа), последнее — агэку (заключительная строфа). Особыми названиями выделялись также вторая строфа цикла — вакику и третья строфа — дайсан.

К XV в. были выработаны сложные и строгие правила «нанизывания строф». Основное внимание уделялось двум моментам — внутреннему единству и смысловой независимости каждого возникающего пятистишия (правило цукэаи) и общему движению цикла, ответственность за которое нес каждый автор (правило юкие).

Обязательное условие в поэзии рэнга — диалогичность. Даже простейший вид рэнга подразумевал наличие двух авторов.

Главной особенностью этого поэтического жанра является сочетание импровизации с каноном. Каждая новая строфа выводит на передний план какую-нибудь новую деталь, до этого момента остававшуюся вне поля зрения партнеров, и эта деталь становится толчком, побуждающим воображение партнера к разворачиванию той или иной картины.

Кейс 13. ЖАНР «ДЗУЙХИЦУ»: ВЫРАЖЕНИЕ ЯПОНСКОГО ТИПА ЛИЧНОСТИ

З а д а н и е: проанализировать отрывок из японского дзуйхицу.

Цели:

- познакомиться с особенностями японской прозы, обратившись к жанру «дзуйхицу»;
- определить, как в данном жанре представлены черты японской культуры и японского типа личности.

Инструкция: дать комментарий отрывку из художественного произведения и ответить на вопросы.

Ёсида Кэнко-хоси

Записки от скуки

XI

Это было в месяце каннадзуки, в долине под названием Курусу. Бредя в поисках одного горного селения по бесконечно длинной замшелой тропинке, я нашел одинокую заброшенную хижину.

Не раздавалось ни звука, только вода капала из бамбуковой трубы, схороненной под опавшими листьями. В хижине на полке акаданаи были рассыпаны сорванные хризантемы и алые листья клена: должно быть, здесь кто-то жил. Как зачарованный смотрел я вокруг: «Ну что ж, можно жить и так!»

Тем временем в тамошнем садике я заметил большое мандариновое дерево. Его ветви склонялись под тяжестью плодов, но дерево было обнесено глухой изгородью. Меня это несколько отрезвило. «О, если бы не было этого дерева!» — подумалось мне.

ХП

Приятно бывает в задушевной беседе с человеком одних с вами вкусов беспечно поболтать и о чем-нибудь интересном, да и просто так, о разном вздоре. Когда же нет такого человека, а собеседник обеспокоен лишь тем, чтобы не перечить вам в какой-нибудь мелочи, появляется чувство одиночества.

Случается иной раз вести разговоры с разными людьми. От одного только и слышишь: «Да, действительно». Другой не во всем согласен с вами и начинает спорить. «А я так не считаю, — заявляет он, — вот так-то, по таким-то причинам». В этих случаях кажется, что разговор помогает рассеять скуку, но в действительности в разговоре с инакомыслящим человеком можно высказываться лишь о пустяках. Как это грустно, когда близкий ваш друг — далеко!⁹

Вопросы

1. Каковы особенности представленного текста (стиль, тематика, выразительные средства)?
2. Какие характерные черты жанра «дзуйхицу» можно выделить, основываясь на данном примере?
3. Какие особенности японской культуры проявляются в дзуйхицу? Какие представления он дает о японском типе личности?

Вспомогательная информация

Дзуйхицу (эссе; букв. «вслед за кистью») — жанр японской короткой прозы, близкий к дневнику; представляет собой собрание мимолетных тонких наблюдений, впечатлений и размышлений, отличающихся глубиной понимания человеческой природы и стилистическим изяществом.

К классике дзуйхицу относятся «Записки у изголовья» Сэй Сёнагон (конец Х в.), «Записки из кельи» Камо-но Тёмэя (1153–1216), «Записки от скуки» Ёсиды Кэнко (ок. 1330), «Собирание и сжигание хвороста» Араи Хакусэки (ок. 1716–1717).

⁹ *Кэнко-хоси Ё.* Записки от скуки. М., 1970. Гл. 11–12. (Памятники письменности Востока. XXIX).

Ёсида Кэнко (Урабэ Канёёси), автор «Записок от скуки» («Цурэдзурэгуса») — японский писатель и поэт периодов Камакура и Муромати. Служил при дворе, а после смерти экс-императора Гоуда стал буддийским монахом. Кэнко-хоси (его монашеское имя) был назван одним из «четырех небесных владык японской поэзии». Последние годы жизни Кэнко-хоси провел в уединенной хижине в провинции Ига. Там и был обнаружен, как гласит легенда, текст знаменитых «Записок от скуки». Написаны «Записки» были на оборотной стороне листов с буддийскими сутрами, а сами листки были развешаны по стенам хижины. «Записки от скуки» состоят из 243 главок, совершенно самостоятельных, никак сюжетно не связанных друг с другом. Каждая из таких главок — это или рассказ о прошлом, или рассуждение о характере и нравах людей, или наблюдения за состоянием природы. Большую часть «Записок» составляют философские размышления о человеке, его духовном мире, достоинствах и недостатках.

Кейс 14. АНГЛИЙСКИЙ ТЕАТР ЭПОХИ В. ШЕКСПИРА

Цель: познакомиться с особенностями существования театра во времена В. Шекспира.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

- познакомиться с видеофрагментом «Мне нужны актеры» из кинофильма «Влюбленный Шекспир» (реж. Дж. Мэдден, 1998 г.);
- познакомиться с текстами из списка литературы;
- ответить на вопросы:
 1. Каково экономическое положение театра?
 2. Каков социальный статус владельца театра?
 3. Чем владел хозяин театра?
 4. Как набиралась театральная труппа?
 5. На что жили актеры?
 6. Как и на что жил драматург?
 7. Какова роль театра в обществе?

Результат оформить в виде таблицы.

Вспомогательная информация

В Средние века театральное искусство органически входило в быт, оно составляло часть жизненного распорядка средневекового города. В создании и развитии средневекового театра принимали активнейшее участие городские цехи ремесленников, которые не были актерами-профессионалами. В эпоху Возрождения происходит обособление театра, превращение его в самостоятельную организацию. Сценическое искусство из любительского превращается в профессиональное.

Возникают труппы актеров, ведущих сначала бродячее существование. Они переезжают из города в город, давая представления на ярмарках и в гостиничных дворах. Профессионализация актеров сначала обернулась для них отрицательной стороной. Их занятие не было признано достойным стать в ряду цеховых ремесел. Буржуа уже тогда считал лицедейство позорной профессией. А между тем актерам нужно было получить признанное общественное положение, иначе им грозила опасность подпасть под действие грозных законов, направленных против бродяжничества. Лишенные покровительства бюргерских корпораций, актеры вынуждены были искать его в других местах. Их спасло меценатство высшей знати. Представители аристократии соглашались принимать актеров в состав своей челяди. Это дало актерам официальное положение. Они считались слугами какого-нибудь вельможи. За это они должны были играть перед ним и его гостями в торжественных случаях. Такой ценой они получили признанное положение в обществе и покровительство закона. Они должны были носить ливрею своего господина и получали жалованье слуги — несколько пенсов в год. Положение актеров было зафиксировано в названии трупп. Они назывались «слуги лорда Камергера», «слуги лорда Адмирала» или просто по имени покровителя — «слуги лорда Хвидсона». Когда на престол вступил Иаков I, право покровительствовать труппам было предоставлено только членам королевской семьи. Соответственно труппы были переименованы в «слуг его величества Короля», «слуг ее величества Королевы», «слуг его высочества Наследного принца» и т. д. Труппа, к которой принадлежал Шекспир, в царствование Елизаветы называлась «слугами лорда Камергера»; при Иакове I она стала труппой Короля.

Однако покровительство знатного лица давало только юридическое положение, но не обеспечивало материальной основы театральной организации. В это дело меценаты не вмешивались.

<...>

Театр Возрождения в Англии с самого начала формируется как частное предприятие в отличие от того общественного предприятия, каким он был в средневековом городе. При самом зарождении профессионального театра появляются предприниматели, сразу же ставящие дело на капиталистическую основу. Имена некоторых из них дошли до нас. Мы знаем имена Френсиса Ленгли и Филиппа Генсло.

Предприниматель строил театральное здание, которое он сдавал в наем актерским труппам. За это владелец помещения получал крупную долю сбора со спектаклей. Так повелось еще с тех пор, когда представления давались в гостиничных дворах. Но чаще всего труппы не имели денег даже на приобретение костюмов, реквизита, пьес. Предприниматель финансировал их. Благодаря этим авансам актеры попадали в кабалу к предпринимателю. Они вечно были у него в долгу и поэтому зависели от него.

<...> В противовес театральным предпринимателям существовали актерские товарищества на паях. На таких началах строилась труппа, в которой состоял Шекспир. Необходимые средства вносились актерами-пайщиками. Они же делили между собой доходы соответственно размеру своего пая. Не все актеры труппы состояли пайщиками. Актеры победнее были на жалованье и в доле доходов не участвовали. Таково было положение актеров на второстепенных ролях и подростков, игравших женские роли. Эта организация имела то преимущество, что все дела в ней определялись лицами, компетентными в профессиональном отношении, что не могло не сказаться на результатах работы. Не случайно именно труппа, организованная на таких началах, стала лучшей театральной труппой эпохи, — мы имеем в виду труппу, в которой работал Шекспир.

Каждая труппа имела своих драматургов, писавших для нее пьесы. Связь авторов с театром была весьма тесной. Именно автор разъяснял актерам, как следует представить пьесу. Поэтому в известной мере драматурги выступали в роли режиссеров. Советы, которые Гамлет дает актерам, по-видимому, соответствуют тому, как сам Шекспир наставлял актеров труппы, исполнявших его произведения¹⁰.

¹⁰ Театр и его история. Театр эпохи Возрождения. Английский театр эпохи Возрождения. Устройство театров, сцена и актерское искусство. [Электронный ресурс]. URL: <http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000017/st049.shtml>

Кейс 15. АНАЛИЗ ОСОБЕННОСТЕЙ
СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ СТИХОСЛОЖЕНИЯ,
ВВЕДЕННОЙ В РОССИИ В XVIII в.
В. К. ТРЕДИАКОВСКИМ И М. В. ЛОМОНОСОВЫМ

Цели:

- рассмотреть особенности силлабо-тонической системы стихосложения, используя фрагменты стихотворных произведений;
- сравнить особенности силлабической и силлабо-тонической систем стихосложения.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

- познакомиться с фрагментами стихотворных произведений.
- используя представленный материал и имеющиеся знания о культуре Просвещения, ответить на поставленные вопросы.

Примеры силлабического стихосложения:

<...>

Пойду я, младенька, погуляю,
Я на свои новые на сени;
Посмотрю-ка я далече в чисто поле,
Хорошо ли в поле луги зеленеют.
Лазоревые цветы расцветают.
Зеленеются в чистом поле луги,
Лазоревые цветы расцветают.

<...>

Песня А. М. Пестова

(сб. «Демократическая поэзия XVII века»)

<...>

Срам честный лице девы вельми украшает,
Егда та ничесоже нелепо дерзает.
Зная же срама того знается оттуду,
Аще очес не мечет сюду и онуду.

<...>

Симеон Полоцкий

Примеры силлабо-тонического стихосложения:

Невозможно быть довольным,
Когда красота едина
Под законом своевольным
Содержит сердце без чина.
Чтоб быть счастливу всецело
Чрез всей жизни само время,
Треба, чтоб сердце имело
Всегда свободу без бремя.

В. К. Тредиаковский

<...>

Царей и царств земных отрада,
Возлюбленная тишина,
Блаженство сел, градов ограда,
Коль ты полезна и красна!
Вокруг тебя цветы пестреют
И класы на полях желтеют;
Сокровищ полны корабли
Дерзают в море за тобою;
Ты сыплешь щедрою рукою
Свое богатство по земли.

<...>

*М. В. Ломоносов «Ода на день восшествия
на Всероссийский престол Ея Величества
Государыни Императрицы Елисаветы
Петровны 1747 года»*

Вопросы

1. О каких особенностях силлабо-тонической системы стихосложения можно говорить на примере представленных фрагментов стихотворных произведений?
2. В чем отличия между силлабической и силлабо-тонической системами стихосложения?
3. В чем заключается культурное обоснование новой системы стихосложения?
4. Какова тематика представленных фрагментов? Что можно сказать об особенностях культуры, в условиях которой создаются подобные произведения?

Критерии выполнения учебного задания:

- точность определения особенностей силлабо-тонической системы стихосложения;
 - умение производить сравнительный анализ;
 - способность анализировать материал в культурологическом контексте;
- логичность, последовательность, аргументированность и доказательность изложения решения проблемной ситуации.

Вспомогательная информация

Силлабическая система стихосложения (от греч. *syllabe* — слог) — система равносложного стиха. В русской поэзии силлабическая система сложилась в XVII — первой половине XVIII в. Роль ритмической меры здесь играют слоги, определяющим оказывается количество слогов в стихе. То есть в каждом стихе — одинаковое число слогов без определенного числа ударений и места расположения ударений. Наиболее распространен был тринадцатисложник; им писали Симеон Полоцкий, Феофан Прокопович. *Силлабо-тоническая система стихосложения* (от греч. *syllabe* — слог и греч. *tonos* — напряжение, ударение) — буквально слогударное стихосложение, одно из названий системы русского классического стиха, введенной реформой стихосложения В. К. Тредиаковского и М. В. Ломоносова в XVIII в. Сущность силлабо-тонической системы состоит в том, что в стихотворной строке ударные и безударные слоги чередуются по определенной схеме и образуют так называемые двусложные и трехсложные размеры. В 1735 г. В. К. Тредиаковский опубликовал сочинение «Краткий и новый способ сложения стихов Российских». В этой книге он задался целью создать стих, соответствующий строю русского языка. Тредиаковский указывает, что «поэзия нашего простого народа довела» его до мысли, что русскому языку свойственно не силлабическое, основанное на количестве слогов в строке, а силлабо-тоническое стихосложение, опирающееся на одинаковое число ударений в каждом стихе, на чередование ударных и неударных слогов. В 1739 г. М. В. Ломоносов написал «Письмо о правилах Российского стихотворства», в котором доказал (и теоретически, и отрывками из своих поэтических произведений), что русский язык дает возможность писать не только хореем и ямбом, как утверждал Тредиаковский, но и анапестом, а также сочетанием ямбов с анапестами и хореев с дактилями, что можно применять рифмы и мужские, и женские, и дактилические и чередовать их.

Ломоносов считал, что силлабо-тоническое стихосложение следует распространять на стихи любой длины — восьмисложные, шестисложные, четырехсложные, а не только на одиннадцатистишие и тринадцатисложные, как это делал Тредиаковский¹¹.

Кейс 16. КУЛЬТ ХУДОЖНИКА-ГЕНИЯ В РОМАНТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Цель: исследовать причины возникновения и особенности выделения в качестве центральной личности в культуре романтизма художника-гения.

Для этого следует выполнить следующие *задачи*:

— описать и проанализировать особенности миропонимания романтизма, доминантные ценности этой культуры и роль искусства в ней;

— ознакомиться с биографией избранных художников.

Инструкция:

— прочитайте работы Фридриха Шеллинга «Система трансцендентального идеализма» и «Об отношении изобразительных искусств к природе», где он демонстрирует свою эстетическую концепцию; выдвигает идею «художника-гения», который, благодаря своим творческим безотчетным порывам, формирует «бесконечное, бессознательное» искусство;

— обратитесь к работе М. Ф. Овсянникова «Эстетические концепции Шеллинга и немецкий романтизм», объясняющей основные понятия эстетической теории Шеллинга;

— познакомьтесь с книгой В. И. Раздольской «Европейское искусство XIX века. Классицизм, романтизм», особое внимание уделив живописи романтизма;

— проанализируйте центральные для эпохи романтизма картины художников, соотнесите их тему, сюжет с ценностями культуры романтизма:

Теодор Жерико. Плот медузы. 1816;

Эжен Делакруа. Свобода на баррикадах. 1830;

¹¹ Краснобаев Б. И. Русская культура второй половины XVII — начала XIX в. М., 1983.

Каспар Давид Фридрих. Странник над морем тумана. 1817;
Карл Брюллов. Последний день Помпеи. 1830–1833;

— найдите общие черты в перечисленных художественных произведениях.

Вопросы

1. Какое место отводится искусству в системе ценностей романтизма?

2. Как концепция художника-гения связана с миропониманием романтизма?

3. Как эта концепция отражается в художественных произведениях выбранных авторов?

4. В чем новизна трактовки мира и человека в произведениях художников-романтиков?

Критерии выполнения учебного задания:

— точность определения особенностей романтического миропонимания (с опорой на приведенные фрагменты текстов);

— способность произвести анализ произведения, исходя из культурологического контекста — трактовки мира и человека в этой культуре;

— логичность, последовательность и аргументированность изложения в ответе на поставленные вопросы.

Дополнительные материалы

Для иллюстрации понимания роли искусства и художника в культуре романтизма полезно обратиться к статьям сборника «Литературные манифесты западноевропейских романтиков» (под ред. А. С. Дмитриева. М., 1980): А. В. Шлегель «Из “Берлинского курса”», Ф. В. Й. Шеллинг «Об отношении изобразительных искусств к природе», У. Блейк. «Из аннотации к “Рассуждениям” сэра Д. Рейнольдса».

Кейс 17. ЦЕННОСТНЫЕ УСТАНОВКИ РЕАЛИЗМА
И ИХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ
В РАССКАЗЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «КРОКОДИЛ»

З а д а н и е: выявить, какие ценностные установки культуры реализма представлены в рассказе Ф. М. Достоевского.

Цели:

- сформировать умение анализировать литературный текст как способ воплощения ценностных установок;
- выработать навык чтения с учетом социокультурного контекста.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

- познакомиться с рассказом Ф. М. Достоевского «Крокодил» (1864 г., любое издание), в котором главный герой Иван Матвеевич попадает в лоно крокодила;
- обратить внимание на поведение жены главного героя Елены Ивановны и домашнего друга, от лица которого ведется повествование;
- проанализировать поведение хозяина «крокодила»;
- объяснить роль фотокорреспондента в рассказе и его реакцию на увиденное.

На основании полученной информации выявить, какие ценностные установки реализма как типа культуры представлены в рассказе.

Вопросы

1. Как в поведении хозяина (немца) и фотографа представлен «экономический принцип-с»?
2. Проанализируйте отношение чиновника к научно-техническому прогрессу.
3. В чем проявляется «установка на факт» в речах Ивана Матвеевича?
4. Как связано желание Ивана Матвеевича посетить Неаполь с новыми тенденциями модного образа жизни культуры реализма?

Критерии выполнения учебного задания:

- полнота описания ценностных установок;
- понимание социокультурных контекстов литературного текста;
- способность интерпретации литературного текста.

Кейс 18. РУССКИЙ/СОВЕТСКИЙ КИНОАВАНГАРД.
АВАНГАРДИСТСКИЙ КИНОТЕКСТ
КАК МОДЕЛЬ СОВЕТСКОГО МИРОЗДАНИЯ
(на материале фильма Д. Вертова «Человек с киноаппаратом»)

Цель: научиться расшифровывать невербальный текст.

Инструкция

Данное задание представляет собой исследовательскую задачу.
Для ее решения необходимо:

— посмотреть фильм «Человек с киноаппаратом» Д. Вертова (1929);

— изучить тексты:

Багров П. Советский киноавангард на пленке и на бумаге;

Вертов В. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966;

— на основании просмотренных фрагментов и чтения текстов
ответить на вопросы:

1. Насколько продуктивным оказался отказ от титров и сценария?
2. Какова функция художника-авангардиста/человека с киноаппаратом?
3. Какая картина мира конструируется на экране?

На что обратить внимание при подготовке:

1. Какие кадры повторяются?
2. В чем смысл повторов?
3. Доказать содержательность параллельного монтажа.
4. Как связаны люди и машины?

Критерии выполнения учебного задания:

- умение декодировать монтажный материал;
- умение аргументировать свои суждения;
- способность выделить в прочитанном тексте необходимые характеристики;
- самостоятельный просмотр других фильмов Д. Вертова.

Кейс 19. ВЛИЯНИЕ НЕМЕЦКОГО КИНОЭКСПРЕССИОНИЗМА НА МАССОВУЮ КУЛЬТУРУ

З а д а н и е 1. Объяснить слова З. Кракауэра «Национальное кино отражает психологию своего народа более прямым путем, нежели другие искусства»¹².

Цель: показать связь социокультурного контекста, национального кино самосознания с особенностями кино.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

— посмотреть фрагменты фильмов «Кабинет доктора Калигари», «Метрополис», «М» (реж. Р. Вине, 1920; смотреть 10–13 мин и 18.28–19.11 мин); «Носферату — симфония ужасов» (реж. Ф. Мурнау, 1922; смотреть с 35.00 по 36.07 мин);

— изучить тексты Виктории Золотухиной «Алфавит Немецкого Киноэкспрессионизма: как выразить невыразимый ужас» и Зигфрида Кракауэра «От Калигари до Гитлера»;

— на основании просмотренных фрагментов и чтения текстов ответить на вопрос «Почему именно Германия стала благодатной почвой для киноэкспрессионизма?».

На что обратить внимание при подготовке:

1. Социально-экономическая и психологическая ситуация в Германии после Первой мировой войны.

2. Традиции национального искусства и культуры Германии, в частности, романтизм в философии и искусстве.

3. Национальное бессознательное (комплексы пораженчества, страх, склонность к мистическому объяснению власти).

Вспомогательная информация

1. «Ничто не доставляло мне большего наслаждения, чем слушать или читать страшные истории о кобольдах, ведьмах, мальчишке-с-пальчике и тому подобном», — говорит в «Песочном человеке» Э. Т. А. Гофман словами своего трагически погибшего героя Натаниэля.

¹² Кракауэр З. От Калигари до Гитлера: Психологическая история немецкого кино. М., 1977.

2. Призрачные томления немецкой души, для которой свобода была роковым потрясением, а незрелая юность — вечным соблазном, облекшись в человеческую плоть и кровь, вышли на арену нацистской Германии. Гомункулы разгуливали по ее площадям. Самозванцы-калигари, гипнотизируя бесчисленных цезаре, превращали их в головорезов. Безумствующие мабузе совершали безнаказанно чудовищные преступления, и лишившиеся рассудка иваны грозные измышляли неслыханные мучительства. А рядом с этим бесовским шествием вершились события, предсказанные многими сюжетными мотивами немецкого экрана. <...> Мрачные предчувствия гибели Германии сбывались наяву¹³.

З а д а н и е 2. Какие современные жанры массовой культуры связаны с немецким киноэкспрессионизмом?

Инструкция

— посмотреть фрагменты фильмов «Метрополис» (реж. Ф. Ланг, 1927; смотреть 2.08–5.21, 11.34–15.00, 34–36.26 мин), «Носферату — симфония ужасов» (реж. Ф. Мурнау, 1922; смотреть 33.07–36.07 мин); «Кабинет доктора Калигари» (реж. Вине, 1920; смотреть 18.28–19.11; 43–47.08 мин);

— изучить тексты:

Оккультный символизм фильма «Метрополис» и его значение для поп-культуры [Электронный ресурс]. URL: <http://media.ls.urfu.ru/495/1270/2792/2632/1363/>;

Айснер Л. Симфонии ужаса «Носферату» // Частный корреспондент: [электрон. период. изд.]. 2013. 8 дек. URL: http://www.chaskor.ru/article/simfonii_uzhasa_nosferatu_20940;

Гусев А. Спасение по правилам: Хоррор // Сеанс : [сайт журнала]. URL: <http://seance.ru/blog/horror/>;

Трансформация образа вампира в массовой культуре: от Носферату до Эдварда Каллена [Электронный ресурс]. URL: <http://media.ls.urfu.ru/495/1270/2792/2632/1365/>;

— на основании просмотренных фрагментов и чтения текстов ответить на вопросы:

1. Чем отличается жанр хоррора от экспрессионизма?
2. Что и кем заимствовано из фильма «Метрополис»?

¹³ Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. М., 1977. С. 280–281.

На что обратить внимание при подготовке:

1. Стилистические особенности жанра.
2. Формальная и содержательная преемственность.

Критерии выполнения учебного задания:

- умение сравнивать киноматериал разных эпох;
- умение аргументировать свои суждения;
- способность выделить в прочитанном тексте необходимые объяснительные модели;
- самостоятельный просмотр других фильмов;
- использование самостоятельно полученной информации для ответа на вопросы.

Кейс 20. ЭКЗИСТЕНЦИАЛИСТСКИЕ МОТИВЫ В КИНЕМАТОГРАФЕ М. АНТОНИОНИ

З а д а н и е: показать, как М. Антониони визуализирует проблему пустоты.

Цель: выявить возможности визуализации философской проблемы.

Инструкция

Данное задание представляет собой исследовательскую задачу. Для ее решения необходимо:

- посмотреть фильм «Блоу ап» (реж. М. Антониони, 1966 г.);
- прочитать тексты:

Кудрявцев С. Экзистенциальная притча с элементами детектива // 3500 рецензий : в 2 т. М., 2008. Т. 1.

Ямпольский М. Открытость как неопределенность // Сеанс : [сайт журнала]. 33–34. URL: <http://seance.ru/n/33-34/in-memorian33-34/otkrytost-kak-neopredelennost/>;

— на основании просмотренного фрагмента и чтения текстов ответить на вопросы:

1. Что является выражением пустоты у М. Антониони?
2. Понимает ли кто-нибудь из толпы, что его действия бессмысленны?
3. В каких жестах героя выражается пустота?

Критерии выполнения учебного задания:

- умение выделять в визуальном материале значения;
- умение аргументировать свои суждения;
- самостоятельный просмотр фильма полностью;
- просмотр других фильмов режиссера;
- использование самостоятельно полученной информации для ответов на вопросы.

Кейс 21. СОВЕТСКОЕ ИНТИМНОЕ: МЕЖЛИЧНОСТНЫЕ ОТНОШЕНИЯ

З а д а н и е: проанализировать специфику выражения интимных чувств в соцреализме.

Цель: выявить соотношение публичной и интимной сферы в мире советского человека и способы репрезентации первых эротических переживаний.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

- прочитав текст лекции по теме;
- познакомиться с презентацией лекции по теме;
- изучить тексты:

Круглова Т. А. Травма первой любви: советская инициация (на примере кинематографа) // Изв. Урал. гос. ун-та. Сер. 2: Гуманитарные науки; вып. 11. 2006. № 41. С. 67–74.

Мурашов Ю. Любовь и политика: о медиальной антропологии любви в советской культуре // СССР: территория любви : сб. ст. М., 2008. С. 9–27.

Богданов К. Любить по-советски: figurae sententiarum // СССР: территория любви : сб. ст. М., 2008. С. 27–40.

Борисова Н. «Люблю — и ничего больше»: советская любовь 1960–1980-х годов // СССР: территория любви : сб. ст. М., 2008. С. 40–61;

- познакомиться с кратким содержанием кинофильма «А если это любовь?» Ю. Райзмана (1961 г.);
- посмотреть фрагмент из кинофильма «А если это любовь?» — «Сцена в церкви» (с 29.17 по 34.12 мин).

Вопросы

1. Испытывают ли герои затруднения в способах выражения своих чувств? С чем это связано?
2. Какое место в развитии их отношений занимала переписка, т. е. письменная коммуникация?
3. Как сами герои различают слова «дружба» и «любовь»? Что для них стоит за этими словами?
4. Что значит для них переход от письменной формы общения к устной и непосредственному контакту?
5. Обсуждают ли они перспективу своих отношений? Строят ли совместные планы?
6. Какова роль и соотношение речевых, тактильных и визуальных средств выражения отношений между полами? Как вы трактуете финал сцены с поцелуем?
7. Есть ли разница в ожиданиях у юноши и девушки от поведения друг друга?
8. Как можно реконструировать в этом фрагменте нормы и образцы поведения лиц старшего школьного возраста в ситуации первого чувства и полового влечения?
9. Как сказалось на их поведении то, что они впервые оказались наедине, в полной изоляции от публичной сферы?
10. В чем вы видите отличие в способах установления контакта и выражения чувств между вами и подростками начала 1960-х гг.?

Критерии выполнения учебного задания:

- объем и количество освоенных текстов (показатель: близкое к тексту цитирование источников, адекватность передачи авторской логики);
- умение аргументировать свои выводы теоретическими положениями;
- реакция на все вопросы задания;
- привлечение дополнительных ресурсов для выполнения задания;
- включение в анализ собственного культурного и жизненного опыта в качестве преимущества, позволяющего вести диалог с произведениями прошлого.

Кейс 22. КИНЕМАТОГРАФ ТОТАЛИТАРНЫХ РЕЖИМОВ. ОСОБЕННОСТИ СОВЕТСКОЙ КИНОМИФОЛОГИИ

Задание представляет собой проблемную ситуацию: обнаружить, какие идеологические послания закодированы в фрагментах фильма А. Медведкина «Новая Москва».

Инструкция:

- посмотреть фильм на официальном сайте (URL: <http://kinofilms.tv/film/novaya-moskva/15778/>);
- прочитать тексты статей Л. Маматовой «Модель сталинского фильма» и Е. Добренко «До самых, до окраин...»;
- на основании просмотренных фрагментов и чтения текстов ответить на вопросы:

1. Почему карнавал избирается главной характеристикой жизни Москвы?
2. Какие сказочные элементы присутствуют на выставке достижений науки и техники?
3. Чем вызван смех при демонстрации старой Москвы?
4. Каковы главные объекты «живой модели» Новой Москвы?

Критерии выполнения учебного задания:

- умение комментировать видеоматериал;
- умение аргументировать свои суждения;
- способность выделить в прочитанном тексте необходимые объяснительные модели;
- самостоятельный просмотр фильма полностью;
- использование самостоятельно полученной информации для ответа на вопросы.

Кейс 23. ПАРОДИРОВАНИЕ СТИЛЕЙ КАК ЧЕРТА ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ

З а д а н и е: выявить, какие стили пародируются в стихотворении Игоря Иртеньева «Про Петра (опыт синтетической биографии)».

Цели:

- сформировать умение анализировать литературный текст как репрезентацию особенностей художественного сознания;

— выработать навык чтения с учетом интертекстуальности современного искусства.

Инструкция

Данное задание представляет собой проблемную ситуацию. Для ее решения необходимо:

- познакомиться со стихотворением Игоря Иртеньева «Про Петра»;
- прочитать краткую биографию П. И. Чайковского;
- обратить внимание на очевидные несоответствия между реальной и художественной биографией П. И. Чайковского;
- объяснить несоответствия логикой составления синтетической биографии.

Игорь Иртеньев

Про Петра (опыт синтетической биографии)

Люблю Чайковского Петра!
Он был заядлый композитор,
Великих звуков инквизитор,
Певец народного добра.
Он пол-России прошагал,
Был бурлаком и окулистом,
Дружил с Плехановым и Листом,
Ему позировал Шагал.
Он всей душой любил народ,
Презрев чины, ранжиры, ранги,
Он в сакли, чумы и яранги
Входил — простой, как кислород.
Входил, садился за рояль
И нажимая на педали,
В такие уносился дали,
Какие нам постичь едва ль.
Но, точно зная, что почем,
Он не считал себя поэтом
И потому писал дуплетом
С Модестом, также Ильичем.
Когда ж пришла его пора,
Что в жизни происходит часто,
Осенним вечером ненастным
Не досчитались мы Петра.

Похоронили над Днепром
Его под звуки канонады,
И пионерские отряды
Давали клятву над Петром.
Прощай, Чайковский, наш отец!
Тебя вовек мы не забудем.
Спокойно спи
На радость людям
Нелегкий музыки творец.

1986

Вопросы

1. В связи с чем Иртеньев описывает Чайковского фразой «певец народного добра»?
2. Из какого речевого дискурса взяты слова «простой, как кислород»?
3. Какой советский сюжет остраняется в фразе «и пионерские отряды давали клятвы над Петром»?

Критерии выполнения учебного задания:

- полнота описания ценностных установок постмодернизма;
- понимание социокультурных контекстов литературного текста;
- способность интерпретации литературного текста.

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

История культуры повседневности : учеб. пособие / под ред. В. П. Большакова, С. Н. Иконниковой. М., 2016. 495 с.

История русской культуры IX — начала XXI в. : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению подготовки 46.03.01 (030600) «История» / [Л. В. Кошман, Е. К. Сысоев, М. Р. Зезина, В. С. Шульгин] ; под ред. Л. В. Кошман. 5-е изд., доп. и перераб. М., 2015. 431 с.

Культурология. История мировой культуры : хрестоматия / А. Н. Маркова. 2-е изд., стер. М., 2015. 607 с. (Cogito ergo sum).

Культурология. История мировой культуры / Ф. О. Айсина. 2-е изд., стер. М., 2015. 759 с. (Cogito ergo sum).

Садохин А. П. История мировой культуры / А. П. Садохин ; Т. Г. Грушевицкая. М., 2015. 975 с. (Cogito ergo sum).

Учебное издание

Быстров Никита Львович
Гудова Маргарита Юрьевна
Круглова Татьяна Анатольевна
Лисовец Ирина Митрофановна
Немченко Лилия Михайловна
Рубцова Елена Валерьевна
Юрлова Светлана Валерьевна
Язовская Ольга Валерьевна

ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ: ОТ ПЕРВОБЫТНОСТИ ДО СОВРЕМЕННОСТИ

Практикум

Заведующий редакцией
Редактор
Корректор
Оригинал-макет

М. А. Овечкина
Н. В. Чапаева
Н. В. Чапаева
Л. А. Хухаревой

Подписано в печать 04.09.2018. Формат 70 × 100^{1/16}.
Бумага офсетная. Цифровая печать. Усл. печ. л. 13,95.
Уч.-изд. л. 12,2. Тираж 50 экз. Заказ 161

Издательство Уральского университета
Редакционно-издательский отдел ИПЦ УрФУ
620083, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4
Тел.: +7 (343) 389-94-79, 350-43-28
E-mail: rio.marina.ovechkina@mail.ru

Отпечатано в Издательско-полиграфическом центре УрФУ
620083, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4
Тел.: +7 (343) 358-93-06, 350-58-20, 350-90-13
Факс: +7 (343) 358-93-06
<http://print.urfu.ru>

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ДЛЯ ЗАМЕТОК

